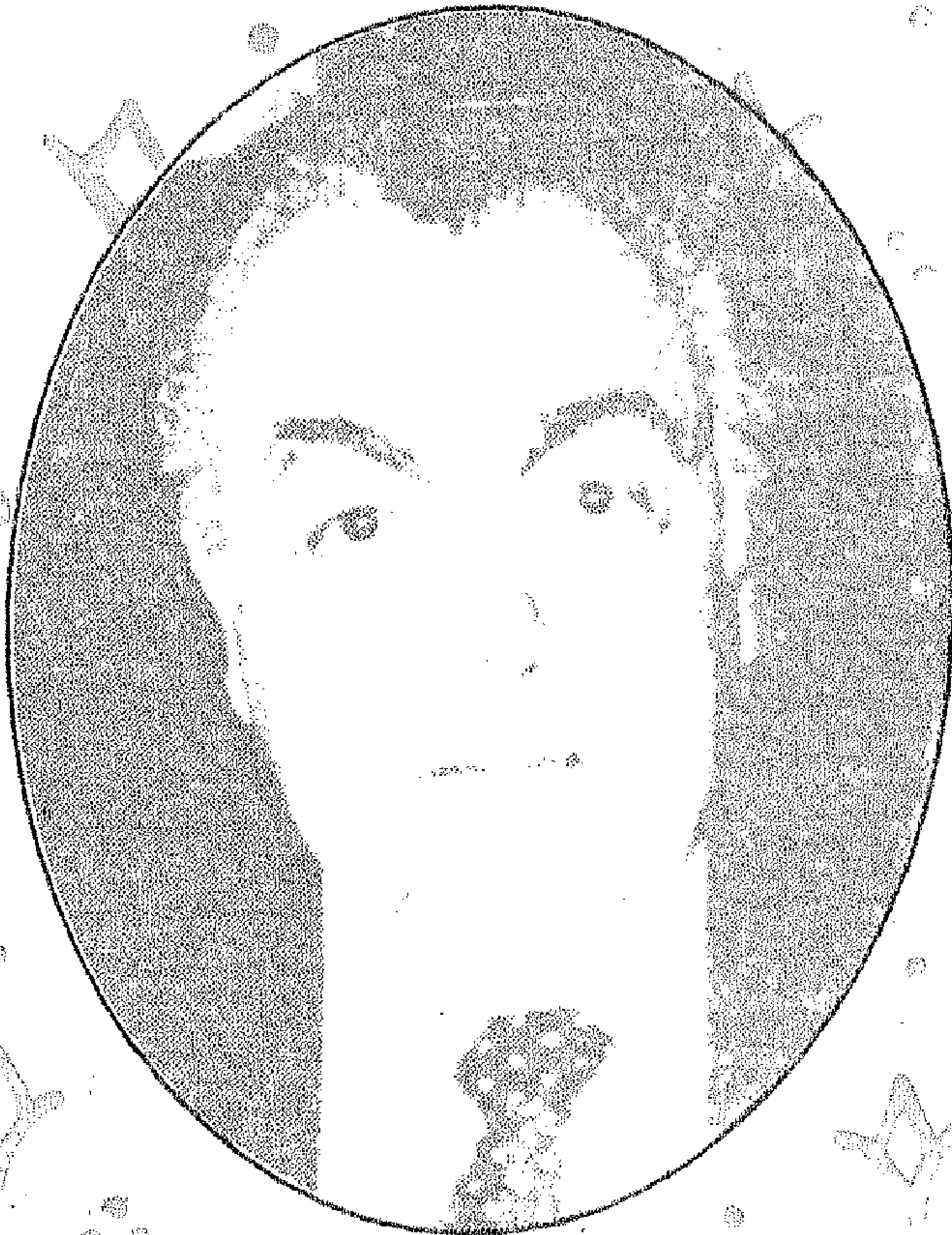


الهيئة العامة لقصور الثقافة

الكتاب التذكاري

محمد زكى العشماوى

إبداعاً وفكراً



إشراف

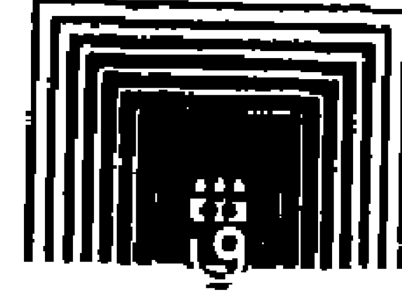
د. محمد مصطفى هدارة

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ يوسف زيدان

مدير المخطوطات و الاهداءات

الهيئة العامة لقصور الثقافة



الكتاب التذكارى

الدكتور

محمد زكى العشماوى إبداعاً وفكراً

د. محمد مصطفى هدارة

الكتاب التذكارى

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير

على العنوان التالى

١٦ شارع أمين سامى

القصر العينى – القاهرة

رقم بريدى ١١٥٦١

تقديم

محمد زكى العشماوى
رؤية من الداخل

للأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة

في "**فارسكور**" - وهى بلدة كبيرة تقترب من ثغر **دمياط** ، وقد لمع اسمها فى أثناء الحروب الصليبية ، وخاصة فى الحملة السابعة التى هزم فيها قائدها لويس التاسع ملك فرنسا - ولد **محمد زكى محمد الإمام العشماوى** فى الثالث من فبراير عام ١٩٢١ . وكان جده محمد الإمام من أعيان البلدة ووجهائها المرموقين فكان يملك أراضى واسعة تمتد فى محافظتى دمياط والدقهلية ، كما كان قاضى **محكمة الخط بفارسكور** الذى يقضى بين الناس بالحق فيما يشجر بينهم من خصومات ومنازعات .

وتوفى الجد وابنه زكى صغير السن، فتولى عمه الأكبر على أمر ميراث أبيه ، وطمح إلى مضاعفة الثروة بالمغامرة فى تجارة القطن فبددها ، وبقى لورثة أبيه القليل القليل . وفى تلك الأثناء كان زكى قد حصل على الشهادة الابتدائية عام ١٩١٣ وبرزت موهبته فى أمرين يشيان بحس فنى مرهف : الإبداع فى الخط كأنه ابن مقلة ، والإبداع فى رسم الخرائط الجغرافية وكأنه الإدريسى. ولم تسمح الظروف الطارئة التى أحاطت بالأسرة أن يمضى زكى إلى أبعد مما وصل إليه ، وكانت الشهادة الابتدائية - فى أوائل هذا القرن - تهيىء لصاحبها وجاهة ومنزلة، وتسمح له أن يبنى أسرة مستقرة هانئة ، وهذا مافعله زكى الذى انطلق للعمل فحمله سعيه إلى تفتيش الأمير

عمر طوسون بطوخ القراموص، بجوار أبى كبير بمحافظة الشرقية ، وكان ابنه محمد فيما بين الرابعة والخامسة فى ذلك التاريخ فالتحق بكتّاب القرية، ولم يكن سعيداً به فى هذه السن الباكرة التى كانت بحاجة إلى حنان لاتجعل له مكانا صرامة الكتّاب ، ثم انتقل الوالد - بأسرته الصغيرة - إلى تفتيش آخر بتل حوين بجوار الزقازيق ، وقد التحق محمد بالمدرسة الأولية فيها حتى حان موعد دراسته الابتدائية فالتحق بمدرسة الزقازيق . وانطبعت صورة الريف الساحرة فى نفس الفتى الصغير بما فيها من متعة النظر ورحابة الحياة، وبلهفية العيش والبساطة التى تشيع فى النفوس والأشياء. فنعم إحساسه فى هذه الفترة من العمر بالصباحة والبساطة فى قسمات الريف، والحنان يحتضنه فى أسرته ، وشاءت المصادفات - التى توجه الإنسان فى سيره وتحدد له المكان والزمان - أن يعين خالد العشماوى- وهو عم محمد وخاله فى الوقت ذاته - مدرسا بفارسكور الابتدائية ، فرأت الأسرة فى ذلك حسن الطالع لمحمد الذى ينبغى أن يكون تحت بصر عمه فى المدرسة ذاتها؛

فأعادته إلى فارسكور التى لم يكن سعيداً بالعودة إليها إذ فقد حنان الأب والأم الذى كان يدفئ قلبه ، وحرم متعة النظر إلى الريف فى الشرقية الذى كان يشيع الجمال فى إحساسه ، ولم يكن يلتقى بمافقده أوماحرم منه إلا حين يتسلل - فى الإجازات

- من فارسكور، إلى حيث تقيم الأسرة فى موطنها الجديد .

ولعل الذى زاد من ألم الفقد فى نفس محمد - فى تلك المرحلة من حياته - شخصية عمه خالد المهيمنة، وقسوة لطفى أفندى مدرس الحساب، التى كانت سببا فى كراهية محمد لمادته. ونال الفتى الشهادة الابتدائية عام ١٩٣٤، وحان وداعه لفارسكور وتل حوين، معا، إذ التحق بالمنصورة الثانوية فى القسم الداخلى ، واستروح الفتى نسمات الحرية فى هذه المرحلة الجديدة من حياته، التى استقبل فيها بواكير الشباب ، وعادت إليه ثقته بنفسه، فتفوق فى الرياضيات التى كانت عذابه فى المرحلة الابتدائية ولعل هذا التفوق يكشف عن ظاهرة هى من صميم التكوين النفسى لمحمد العشماوى وهى الإرادة التى تحقق الصعب بل المستحيل . وتتأكد الظاهرة من حادثة أخرى كانت فى السنة الأولى الثانوية حين ظهرت النتيجة ورأى محمد أنه رسب فى اللغة العربية وعليه أن يؤدى امتحاناً فى دور ثان ، ومنذ تلك اللحظة تفوق فى اللغة العربية وصارت عشقه الكبير . ولم يكمل محمد المرحلة الثانوية فى المنصورة، بل أتمها فى شبين الكوم حيث نال الشهادة (التوجيهية)، أى إتمام الدراسة الثانوية، من مدرسة المساعى المشكورة فى العام الدراسى ١٩٣٩/١٩٩٤٠.

وقد بدأت شخصية محمد العشماوى فى النضج فى تلك

المرحلة وقد رفدتها عناصر كثيرة ، أخص مافيها الحنان والحب والتعاطف والوفاء والاعتزاز بالنفس والتسامح، وكلها معانٍ متعانقة تشربتها نفسه منذ النشأة؛ متمثلة فى أصالة الأسرة ووحدتها، برغم ماألم بها من محن ، وفى الرعاية اللصيقة للأب والأم وترابط الأسرة الصغيرة ، ونجد عناصر أخرى مؤثرة فى الشخصية؛ وهى تقديس الحرية والاعتماد على النفس والاستقلال بالرأى، وهذه العناصر جميعها كانت رد فعل طبيعياً لبعد محمد - وهو بعد فى أول عهد الصبا والشباب - عن أسرته لآداء واجب التعلم ، أما ماغُرس في شخصيته - بحكمَ الفطرة والطبيعة - فإرادته القوية وقدرته على التحدى، فى غير عنف ولاقتسار ، واهتزازه للجمال فى كل سماته الحسية أو المعنوية. وبدت ملامح الاتزان فى هذه الشخصية منذ بواكيرَ الشباب، فهى تجمع بين شبوب العاطفة وروية العقل ، والتدين العميق، الذى يجعله حريصا على إقامة الفرائض ، وإمامة المصلين، والخشوع لتلاوة القرآن، مع النفور من التزمت ونبذ التشدد؛ فى غير الحق.

كذلك بدت المخايل الإبداعية تلوح فى هذه المرحلة من العمر، وهو يذكر أول قصيدة كتبها - وكان فى السنة الثالثة الثانوية - وكانت بحكم الدفقة الأولى للشباب غزلية يقول فيها :

لها قدٌّ كغصنِ البانِ ليناً ... ولى فى لينِ قامتِها غرامُ

وقد شجعه على نظم الشعر صديق فى قرية تلا بمحافظة المنوفية، كان حلاقاً وكان بارعاً فى الشعر ، وله مساجلات مع شعراء عصره .

ووجد محمد العشماوى نفسه، بعد انطواء المرحلة الثانوية، بين عشقين : عشق الرياضة وعشق الأدب، وكان عليه أن يتخذ طريقه: إما إلى كلية الهندسة أو الآداب ، ولم يطل تردده؛ فقد وجد عشقه للأدب يملك عليه نفسه . وفكر فى الالتحاق بجامعة فؤاد الأول (القاهرة) ، ولكن الإسكندرية فتنته؛ عندما زارها وأسرته روحها وبحرها ونقاؤها . وكانت كليّة الآداب بالإسكندرية -فى بدايتها - فرعا للقاهرة. وقد انتدب للتدريس فيها بعض أساتذة القاهرة، ومنهم: الأستاذ **مصطفى السقا** ، الذى أفاض على طلّبته أبوّة حانية، ومشاعر إنسانية دافئة ، وإحساساً رقيقاً ، ومنهم **احمد الشايب ومحمد كامل حسين**، الذى كانت بينه وبين النحو خصومة تشهد بها مواقف طريفة. ثم استقلت جامعة الاسكندرية فى عام ١٩٤٢ واستقر بها من الأساتذة : **إبراهيم مصطفى** عالم النحو الذى تولى رئاسة قسم اللغة العربية، والدكتور **محمد مندور**، الذى كان له تأثير كبير على طلبته فى دراسة النقد، **ومحمد خلف الله احمد**، بمنهجه النفسى فى دراسة الأدب ونقده . وتفوق محمد العشماوى فى كل سنى دراسته حتى تخرج فى عام ١٩٤٥ أول دفعته .

وكان طبيعيا أن يعين معيداً بالكلية الناشئة ، ولكن الوصول إلى الحق – في تلك الأيام – كان يحتاج إلى وساطة ، فلجأ إلى ابن عم والده : **العشماوى باشا** ليوصى به **منصور باشا فهمى** الذى أبدى اهتماما شديداً بعدم ارتداء محمد الطربوش، عند دخوله إليه ، ولم يبد أدنى اهتمام بتحقيق الرسالة ، أوالاعتراف بالحق لصاحبه ، ثم سمع محمد أن ثانى دفعته، وهو المرحوم **عبد المحسن عاطف سلام** قد رشح في البعثة الفهمية لنيل درجة الدكتوراة من إنجلترا وذهب إلى إدارة البعثات ، ليسأل عن أسباب تجاوزه، فعلم أنه أكبر بشهرين من السن المقررة لطالب البعثة . وكاد ينقضى العام وهو يزرع شوارع الإسكندرية أو يجلس مع رفقاء دفعته، وخاصة **محمود مرسى**، (الممثل القدير فيما بعد) فى مقهى نيوروكز ، وأخبره أحد زملائه بأن المدرسة الإسرائيلية بالإسكندرية بحاجة إلى مدرسين؛ فتقدم إليها وعمل بها ، ومالبث أن ابتسم الحظ لينال الفتى حقه؛ فعين العشماوى باشا وزيرا للمعارف، فنحى منصور فهمى عن مكانه بجامعة الاسكندرية، وعين صادق بك جوهر، وهكذا نال محمد المكان الذى أهله تفوقه له؛ فعين معيداً بالكلية فى السابع من إبريل عام ١٩٤٦ . واتجه إلى الأستاذ إبراهيم مصطفى ليشرف على بحثه لنيل درجة الماجستير، فاختار له دراسة أبى حنيفة الدينورى عالم النبات وهداه إلى استخراج أقواله، من معجم

لسان، العرب فقضى عاما في هذا العمل ولم يحس ميلاً إلى إتمامه ، فهو عاشق للشعر ، ولما كاشف أستاذه برغبته الحقيقية وقع الاختيار على النابغة الذبياني ، فأقبل على دراسته وساعده صديقه **محمود مرسي** في ترجمة المقدمة الفرنسية التي كتبها **ديرنبورج** مقدمة للديوان وتمت مناقشة البحث في عام ١٩٥١ ، ومالبث محمد العشماوى أن سجل بحثه لنيل درجة الدكتوراة في موضوع: «نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني»، تحت إشراف الأستاذ **محمد خلف الله** ، الذى تولى رئاسة القسم، بعد انتقال الأستاذ / **إبراهيم مصطفى إلى كلية دار العلوم بالقاهرة** . وفى تلك الأثناء حصل على منحة دراسية فسافر إلى لندن ليشرف على بحثه المستشرق **ألفريد جيوم**، وكان ذلك في عام ١٩٥٢، ونال درجة الدكتوراه في عام ١٩٥٤، وعين في تلك السنة في درجة مدرس ، ثم رقى أستاذاً مساعداً في عام ١٩٦١، ووصل إلى درجة الأستاذية في عام ١٩٦٨.

وقد أتيحت له – في عام ١٩٥٥ – فرصة العودة إلى لندن في إجازة دراسية، وكانت تصحبه أسرته، فعانى قلة الراتب الذى لايفى بضرورات الحياة للأسرة ، ووجد فى القسم العربى بالإذاعة البريطانية منفذا لزيادة الدخل ، ومالبث أن وقع العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦ فأبت عليه وطنيته أن يعمل في الإذاعة البريطانية، برغم كل المغريات التى بذلت له، وقرر

العودة إلى مصر على أول طائرة غادرت لندن إلى القاهرة وكان ذلك في الثاني من ديسمبر عام ١٩٥٦ .

وفي خلال فترة البناء الأكاديمي كانت قراءات محمد العشماوي تتسع وتتنوع وتتداخ في دوائر مختلفة ، فمنذ فُتح له باب الشعر راد عصوره واتجاهاته، وعشق في القديم **المتنبي وأبا العلاء**، وفتن في الحديث **بشوقي** وكان يحفظ له، إلى جانب قصائده الغنائية، مسرحيتي «مجنون ليلى» ، «ومصرع كليوباترا»، كذلك أعجب أشد الإعجاب بشعراء المهجر، وخاصة **جبران وميخائيل نعيمة**. **والرومانسيين** العرب، وخاصة **علي محمود طه** الملاح التائه ؛ وصحب من الشعراء الشرقيين الشاعر الفارسي **حافظ الشيرازي** والشاعر الهندي **طاغور**، وطالت صحبته كذلك لشعراء الرومانسية الإنجليز : **كولردج وشيللي وكيتس** ، وكانت المجموعة الشعرية الشهيرة Golden tresury بين عينيه دائماً .

وإلى جانب حب الشعر – إبداعاً ودراسة – بدأ الاهتمام بالنقد منذ وقت مبكر وكانت مقالات الدكتور محمد مندور النقدية - في مجلة الثقافة – قد لفتت نظره بقوة، إلى جانب محاضرات مندور وندواته ، وقد رأينا كيف اتجه إلى دراسة عبد القاهر الجرجاني دراسة أكاديمية ، كذلك اهتم، في فترة التكوين

الأكاديمى، بكتابات **رتشاردز**، وإن لم تكن سائغة عنده مثل كتابات **تى . إس . إليوت** ، ودرس بعمق كتاب **كولردج " سيرة أدبية "** .

وظل إبداعه الشعرى يتوهج فى خلال سنى عمره وتتبدل اتجاهاته تبعا لإيقاع العصر، فقد بدأ تقليدياً فى فترة الصبا، ثم برز رومانسياً أيام الشباب ، وامتزجت الرومانسية بالواقعية فى أيام النضج والاكتمال، وتعددت تجاربه من الشعر العمودى إلى شعر التفعيلة .

وقد جرب الرواية، حين بدأ فى عام ١٩٧٣ رواية (الحب لا الحرب) مستوحاة من قصة «حبابة ويزيد بن عبد الملك» ، ولكنه لم ينته منها بعد . ويبدو أن الجانب الأكاديمى فى نفسه لازال يستحوذ على مناطق من قدراته تعوق التدفق الإبداعى .

وبرغم حبه العميق للمسرح لم يكتب له قائلا: إنه فن صعب يحتاج إلى قدرة خاصة للإبداع، ولهذا نراه يكتفى بترجمة بحوث فى المسرح، فقد ترجم مع صديق عمره محمود مرسى كتاب**(إعداد الممثل)** تأليف **ستانسلافسكى** ، وكانت الترجمة بناء على اقتراح من الدكتور حسين فوزى ، كذلك ترجم بحث **فوكس (دراسة عن أوديب)**، ومسرحية **تشيكوف (الحفل السنوى)** ، وأصدر دراسات مختلفة فى النقد المسرحى وأصول المسرح واتجاهاته المعاصرة .

وتعددت دراساته في الأدب والنقد على مدى يقترب من نصف قرن منذ بدأ **بالنابغة الذبياني** - في أوائل الخمسينيات - حتى بحثه " **أعلام معاصرون في الأدب والنقد** " الذي صدر في سلسلة «**معارف إنسانية**» التي صدرت في دبي عام ١٩٩٣.

وهو لايزال يتابع - بحساسية الشاعر ودقة الباحث - التيارات الأدبية والنقدية المعاصرة ويهتم بشعر **بدر شاكر السياب** و**صلاح عبد الصبور** و**نزار قباني** و**أمل دنقل** و**أدونيس** - فيما عدا مرحلته الغامضة - ويرى أن ساحة الشعر الآن قد سادها التشتت والانفلات . أما ساحة النقد فقد تداخلت فيها الاتجاهات وبرزت **البنيوية** التي تقوم في رأيه على (آلية) النقد مغفلة القيم الفنية . ويقدر من النقاد المعاصرين تقديراً خاصاً **محمد مصطفى بدوي** وجبرًا **إبراهيم جبرا** لعمق دراستهما ولاطلاعهما الواسع على الثقافة الغربية ولجوئهما للإحساس بالنص وتذوقه .

إن حياة محمد زكي العشماوي وفكره كالنهر المتدفق الذي ينساب رقراقا دون خلجان أو جنادل تعوق جريانهُ إلى غايته ، وهو نهر عذب تزخر ضفافه بالناهلين منه ، وقد اتخذ مجراه في تاريخ الأدب المعاصر ونقده ، وسيبقى ثرّ العطاء نابضا بالحياة طالما بقي قصاده وعاشقوه

وقد فكر زملاؤه وتلامذته بمناسبة بلوغه السبعين - في فبراير

عام ١٩٩١ - أن يقدموا له كتابا تذكارياً بأقلامهم، وتلاحقت الأيام دون أن تتم فصول الكتاب التي رسمتها وعود الأحباء، وماأكثرهم ، وهاهو ذا الكتاب يصدر في العيد الثالث والسبعين، بمبادرة كريمة من هيئة قصور الثقافة، ليكون تسجيلاً لحياة مديدة وفكر عظيم وهادياً للشباب إلى مستقبل كريم يضيئه العلم ، وتحدد معالمه الثقافة ، وتمهد طرقه الإرادة والإيمان .

معالم حياة

الدكتور / محمد زكى العشماوى

١٩٢١/٢/٣

أولاً : المؤهلات العلمية :

١- تخرج من كلية الآداب بجامعة الإسكندرية - قسم اللغة العربية بتقدير ممتاز « نظام امتياز» في يونية ١٩٤٥

٢- حصل على درجة الماجستير في الآداب مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة الإسكندرية في مايو ١٩٥١. وموضوعها: **«النابغة الذبياني الشاعر القبلي»** .

٣- حصل على درجة دكتوراه الفلسفة من جامعة لندن في أكتوبر ١٩٥٤، وكان موضوع الرسالة : **«النقد الأدبي العربي حتى القرن الخامس الهجري»** مع العناية الخاصة بنظرية النظم عند **عبد القاهر الجرجاني** .

ثانياً : التدرج الوظيفي :

١- عين معيداً بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية في إبريل ١٩٤٦.

٢- عين مدرساً بنفس الكلية في ديسمبر ١٩٥٤.

٣- عين أستاذاً مساعداً للأدب والنقد في ١٩٦١.

٤- شغل كرسي الأستاذية في النقد الأدبي بجامعة الإسكندرية في عام ١٩٦٨.

٥- شغل منصب رئيس قسم اللغة العربية واللغات الشرقية بجامعة الإسكندرية في ١٩٧١.

٦- عين وكيلا لكلية الآداب بالإسكندرية فى أكتوبر ١٩٧٣.

٧- انتخب عميدا لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية وشغل الوظيفة من ١٩٧٤- ١٩٧٦.

٨- عين نائباً لرئيس جامعة الإسكندرية وشغل الوظيفة من ١٩٧٦ - ١٩٧٩.

٩- عين عميداً لكلية الآداب بجامعة بيروت العربية من ١٩٧٩ - ١٩٨١.

١٠- عين أستاذاً متفرغاً بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية من ١٩٨١، ومايزال يشغل هذه الوظيفة حتى الآن .

ثالثاً : أوجه النشاط الثقافى والعلمى :

١- اشترك فى عدد من المؤتمرات العلمية بالجامعات العربية والمؤتمرات الدولية : منها **مؤتمرالجامعاتبيوغسلافيا** فى صيف ١٩٧٧، وممثلاً لمصر فى **المؤتمرالعالمى** الذى أقامته هيئة الأمم والذى عقد فى مقر **اليونسكوبباريس** فى موضوع : «**التفرقةالعنصرية**» فى مارس ١٩٧٨، واشترك فى **مؤتمرالمستشرقين** الذى يعقد كل أربع سنوات .

٢- أعير للعمل بجامعة القاهرة فرع الخرطوم من ١٩٥٩ - ١٩٦٤ ، ولجامعة الكويت من ١٩٦٨ - ١٩٧١ ولجامعة بيروت العربية من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٨.

٣- عمل أستاذاً زائراً فى جامعة الإمام محمد بن سعود

بالرياض ١٩٧٦، وفى جامعة قطر بالدوحة مرتين فى مارس ١٩٧٨ وديسمبر ١٩٨٠ ، وبجامعة بيروت العربية عدة مرات.

٤- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة، فى الجامعات المصرية والعربية، وناقش عدداً كبيراً منها فى مصر والعالم العربى .

٥- كان عضواً بالمجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون بالقاهرة من عام ١٩٧٦ حتى عام ١٩٨٠.

٦- كان مقررا للجنة العلمية الدائمة لترقية أساتذة الجامعات من عام ١٩٧٥ - ١٩٨٠.

٧- عضو مجلس الثقافة بمحافظة الإسكندرية منذ إنشائه إلى اليوم .

٨- رئيس لمجلس إدارة مجلة " أمواج " ورئيس لهيئة التحرير فيها منذ إنشائها عام ١٩٧٧ . حتى اليوم .

٩- ألقى العديد من المحاضرات العلمية وشارك فى كثير من الندوات الثقافية فى مصر وغيرها من أقطار العالم العربى.

١٠- شارك بالكثير من البرامج والأحاديث والندوات الإذاعية والتليفزيونية، فى كل من القاهرة والإسكندرية والكويت والسودان وقطر ولندن .

١١- حصل على جائزة التقدير العلمى من مجلس جامعة الاسكندرية وميداليتها الذهبية عام ١٩٧٩ . وجائزة مؤسسة

التـقـدم العلمى بالكويت فى الأدب الحـديث عـام ١٩٨٣. وجائزة عبد العزيز سعود البابطين ١٩٩٠ فى أحسن كتاب فى النقد الأدبى ، ثم جائزة الدولة التقديرية فى الآداب لعام ١٩٩١.

١٢- أنشـأ أول قسم للصـوتيات بالجامـعات العـربية، فى كلية الآداب بالإسكندرية، عندما كان عـميداً لهـا كمـا أنشـأ قسمين مستقلين لعلم النفس والأنثروبولوجى بنفس الكلية .

رابعاً : الكتب والمؤلفات :

١- النابغة الذبيانى - دار المعارف ١٩٥٨ وأعيد طبعه مرات .

٢- الأدب وقيم الحياة المعاصرة - الدار القومية ١٩٦٨ ، ودار النهضة العربية / بيروت ١٩٨٠.

٣- قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث . الدار القومية ١٩٦٧. ودار النهضـة العربية بيروت ١٩٨٠ - دار النهضـة العربية بيروت ١٩٨٢.

٤- دراسات فى النقد المسرحى ، الإسكندرية ١٩٦٨ - بيروت، دار النهضة العربية ١٩٨٠.

٥- فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية بيروت ١٩٨٠.

٦- «النابغة الذبيانى» مع دراسة للقصيدة العربية فى الجاهلية ، دار النهضة العربية بيروت ١٩٨٠.

٧- موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى ، دار النهضة العربية - بيروت ١٩٨١.

٨- دراسات فى الأدب المقارن والنقد المسرحى ، دار النهضة بيروت ١٩٨٣.

٩- الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ، دار النهضة بيروت ١٩٨٣.

١٠- أشرف وشارك فى تأليف كتاب النقد والبلاغة المقرر على طلبة الثانوية العامة بدولة الكويت ١٩٦٩.

١١- إعداد الممثل تأليف ستانسلافسكى - مترجم بالاشتراك مع الأستاذ محمود مرسى مشروع الألف كتاب دار نهضة مصر ١٩٦١ - وطبع بدار النهضة العربية بيروت عام ١٩٨٢.

١٢- «الحفل السنوى» مسرحية مترجمة لأنطون تشيكوف ، الدار القومية الاسكندرية ١٩٦٦.

١٣- المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٧ .

١٤- دراسات نقدية فى الكتب والشخصيات ، تحت الطبع .

١٥- أعلام معاصرون فى الأدب والنقد - سلسلة معارف إنسانية - الكتاب الثانى ١٩٩٣ - ندوة الثقافة والعلوم -دبى

خامساً : البحوث والمقالات المنشورة :

١- بين المأساة والملهاة مجلة المجلة ١٩٥٧

٢- بين لهجة عربية سائدة جريدة الشعب ١٩٥٧

٣- طاغور والشعر الغنائى مجلة الشهر

٤- لورد بايرون والمنهج النفسى مجلة الشهر

٥- أوجست يترنبرج مجلة الشهر فى الأعوام

٦- وليم فوكنر مجلة الشهر ١٩٥٧، ١٩٥٨

٧- إذاً صنع دارون مجلة الشهر ١٩٦٠.

٨- البساطة وفن الشعر مجلة الشهر

٩- جان بول سارتر والتعذيب فى الجزائر مجلة الشهر

١٠- مقدمة لدراسة الشعر الحر - مجموعة مقالات نشرت بجريدة «السودان الجديد» بالخرطوم .

١١- مقالات عن الوحدة العضوية للقصيدة بجريدة «الثورة» السودانية ١٩٦٢.

١٢ الذوق الأدبى ومناهج النقد ، مجلة «بحوث» بكلية . الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٥٨ .

١٣- بحث منشور فى مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ١٩٦٠.

١٤- الاتجاهات الفنية للشعر المعاصر جريدة الأهرام ١٩٧٦

١٥- الثقافة فى عصر التكنولجيا جريدة الأهرام ١٩٨٢

١٦- أمراض الفكر فى القرن العشرين مجلة عالم الفكر الكويتية

١٧- نظرية الخيال عن كولردج مجلة عالم الفكر الكويتية

١٨- الحاضر ضمير المستقبل مجلة عالم الفكر الكويتية

١٩- الشكل والمضمون فى النقد الحديث مجلة عالم الفكر الكويتية .

٢٠- طه حسين ثورة فى المنهج ، وأخرى فى الكلمة ، منشورات مديرية الثقافة بالإسكندرية تحت أعلام الفكر والفن .

٢١- أزمة اللغة العربية وعزوف الطلاب عن دراستها، بحث قدم إلى مجلس جامعة الإسكندرية فى مطابعها عام ١٩٧٥ .

٢٢- لورد بايرون حياته وشعره

٢٣- التجارب السريالية فى الشعر - مقالات مجلة أمواج

٢٤- الشخوص فى مسرحيات جورج برناردشو - مابين عام ١٩٧٧ وحتى ١٩٨٢ .

٢٥- منهج فى دراسة الشعر الفلسطينى .

٢٦- كلمة فى ذكرى الكاتب يوسف السباعى

٢٧- أسس نتفق عليها فى نقد الشعر : بحث ألقى فى جامعة الدوحة مارس ١٩٧٨ .

٢٨- بعض الجديد فى شعر المتنبى : بحث ألقى فى جامعة

الدوحة ديسمبر ١٩٨٠.

٢٩ ـ «منهج فى دراسة الأدب والنقد بالجامعات» : بحث ألقى فى مؤتمر اللغة العربية . الذى عقد فى جامعة الإسكندرية ديسمبر ١٩٨١.

٣٠- «أزمة الشعر فى العصر الحديث» مقال منشور بمجلة "فصول " القاهرة ١٩٨٢.

٣١- «دلائل القدرة الشعرية عند شوقى» بحث منشور بمجلة "فصول " القاهرة ديسمبر ١٩٨٢.

٣٢- «البناء الدرامي لمسرح الحكيم» بحث منشور فى ذكرى وفاة توفيق الحكيم ضمن سلسلة من البحوث أصدرها المجلس الأعلى للبحوث ١٩٨٨ القاهرة .

٣٣- «العنصر الشمولى فى التجربة الإبداعية الحديثة» بحث منشور فى مجلة «المنتدى» بدبى ١٩٨٩.

٣٤- «التيجاني يوسف بشير شاعر الجمال» عرض وتحليل وتعليق - بحث منشور ضمن سلسلة بحوث فى ذكرى الأستاذ الدكتور عبد المجيد عابدين ١٩٨٩.

٣٥- المنهج النفسى فى دراسة الأدب ونقده بحث ألقى فى المؤتمر العلمى الذى عقد بجامعة الإسكندرية فى ذكرى الأستاذ محمد خلف الله ١٩٨٦.

٣٦- «منهج الأستاذ الدكتور الحاجرى فى دراسته للشاعرين

بشار وأبى تمام» بحث ألقي في المؤتمر العلمي الذى عقد بجامعة الإسكندرية في ذكرى الدكتور الحاجرى عام ١٩٨٩.

٣٧- «الذوق الأدبي والثقافة» بحث ألقي بجامعة بيروت العربية عام ١٩٨٧.

٣٨- «رجاء عالم والمسرح السعودى» بحث ألقي في مركز الوطن العربى للنشر والإعلام - رؤيا، بالاسكندرية ١٩٨٩.

٣٩- «علامات بارزة في المسرح الكويتى» بحث ألقي في مركز الوطن العربي للنشر والإعلام - رؤيا ، بالاسكندرية ١٩٨٩.

٤٠- القصة القصيرة واتجاهاتها الفنية عند فوزية رشيد - بحث ألقي في مركز الوطن العربى للنشر والإعلام - رؤيا، بالإسكندرية ١٩٨٩.

محمد زكى العشماوى
بين الموقف الفكرى والرؤية الإبداعية

للدكتور محمد زكى العشماوى

إن الكلام عن النفس صعب جداً ، بل لعله رياضة أشق من رياضة تسلق الجبال . ومع ذلك فقد طلب منى أن أعرف بنفسى، وهاأنذا أقول محاولا تجنب التواضع الزائف (أما التواضع فأمر لايمكننى تجنبه لأنه جزء ركين فى تكوينى) ومحاولا تجنب التضخيم أو المبالغة فيما لايستحق التضخيم أو المبالغة .

إننى إنسان قبل كل شيء ، الحب، عنده، أكثر العواطف فعالية وتأثيراً فى حياته ، والجمال - بصفة عامة، سواء أكان فى الفن أم فى غيره - هو الآخر جانب شديد التأثير فى نفسه ، وله عنده الأولوية فى الحكم ، فالقيمة الجمالية تأسرنى ، وهى صاحبة الأمر والسلطان ، وأجدنى خاضعا لها قبل أى اعتبار آخر.

وعندما أذكر الحب، أعنى الحب بمعانيه الكثيرة لدرجة تصل إلى أننى أجد نفسى سعيداً ، بل فى أعلى درجات النشوة حين أرانى أسعى من أجل أن أرى - فى حياتنا المعاصرة فى بلدى وفى غيرها - ماهو أجمل وأروع مايمكن أن يرى فى أى حياة أو عصر . هذه مثاليات عرفتها وأنا صغير، وتلقيتها من أمى وأبى رحمهما الله ، وقد كانا نبعين من الحب لاينضب معينهما . وإنى

لأعلم أن في الحياة بؤساً كثيراً ، وآلاما لاتحصى ، ولهذا ربما أردت ـ لاشعوريا ـ أن أتخطى ذلك، فرأيت في الحب أساسا لكل شيء نافع وجميل ، وأنا لاأفعل شيئا إلا عن حب ، وقد يسبب لي ذلك بعض المتاعب ، وذلك لما يعترض الحياة ـ أحيانا ـ من شر، ولأن الجبلاة تصنعنا بشكل معين ، ولكنني كنت حريصا ـ دائما ـ على ألا أنصاع لكل ماتطالبنا به الحياة ، لأنها تصنعنا ـ أحيانا ـ على نحو اعتباطي ، وهنا يكون التمرد ـ في نظري ـ ضروريا .

ومن الطبيعي ألا يكون الإنسان منسجما دائما مع كل مايحيطه ، ولهذا كنت أشعر أنني لو رضخت فعليّ أن أتخلى أو أضحي بما أومن بأنه هو الحقيقة، أو الفضيلة لكي أنسجم مع المجموع .

وعلى الرغم من أنني أجنح إلى اللين وغير قادر على الصراع ـ فإن رؤيتي للحياة كما هي، ومحاولة تخطيها لما هو أقرب إلى الفضيلة والحب كانت دائماهي الغالبة . وأعتقد أن هذه الناحية كان لها تأثير كبير في كل مافعلت وكتبت وسعيت ودرست .

ويحضرني في هذا المجال ماقاله **سقراط** على مائدة **أفلاطون** حين تحدث عن هذين العنصرين : **الحب والجمال**، وحدد

مفهوميهما والعلاقة الحية بينهما قال :

" عندما نتطلع إلى مظاهر الجمال من حولنا ، ونبقى فى تأملنا لها نرى أنفسنا شيئا فشيئا قد سمونا إلى الجمال الكامل ، نلم ضياءه ... عندئذ نحس أننا قد دنونا من الحب .. وفى الحق ليس الحب إلا شوطا نبدأه مما فوق هذه الأرض من جمال ، ومع ذلك فإن البصر منعقد طول الوقت بالجمال المطلق ، مايزال يرتفع إليه درجة فدرجة ، فمن جمال الأجسام إلى جمال المشاعر .. ومن جمال المشاعر إلى جمال الأفكار ... وهكذا نتدرج فى الإحساس بالجمال حتى نصل إلى المعرفة المطلقة ؛ التى هى إدراك الجمال المطق .. أعنى: ذلك المثال الخالد الذى تمنح مشاهدته الحياة قيمتها ".

وسواء نطق بهذه العبارات سقراط، أم قالها أفلاطون ، فالقول حقيقة أؤمن بها .

وفى حياة **دانتى** مثال صادق على مايقوله سقراط حين ثبت على حب **بياتريس** ، وحين بدأ حبه على الأرض ثم انتهى فى السماء ، فهذه الفتاة التى سحرته، نجدها تستحيل رمزاً للإيمان ، فإذا هى تلوح له كالجنة وقد انتشر حولها ماتشعه من ضياء ، هى فيه كالطائر من العش . يقول دانتى : «**رأيتها فى**

ثوب أحمر جليلة متواضعة ... تنم عن طفولة خالصة، فاهتزت في قباب قلبي الخفية روح الحياة، وسرت تلك الهزة العنيفة بأوعية دمي مادق منها وما جل... وصاحت بي روح الحياة: هاهوذا إله أقوى منك سلطانا ... هاهوذا قادم، وإنه لمخضعك. ومنذ ذلك الحين مازج الحب نفسي، التي أصبحت أسيرة له " ولكن الأهم من ذلك أن دانتي، برغم فشله في الزواج من بياتريس ، وبرغم تخبطه في شهوات الحب والسياسة حتى شقيت روحه ، فإن موت بياتريس طهر حياته فاستحالت الفتاة ملاكا يهدى الشاعر سبيل الكمال حتى قالوا عنه : إنه منذ اليوم الذي فارقته فيه عاش حياة الشهداء . وظل صوتها، الذي انطلق إلى فؤاده، يسيطر على كل شيء ، ويظهر تأثيره في كل علاقة حب عاشها بعد ذلك .

وثمة شعراء، من الشرق ، من أصحاب هذا الاتجاه، كان لهم تأثير كبير في نفسي ، وتركوا بصمات على فكري واتجاهي الإبداعي. من هؤلاء **رابندرات طاغور**، شاعر الهند الأكبر، الذي حرصت على قراءة كتبه ، سواء ماكان منها شعراً أم نثراً ، كما قرأت فلسفته ، ومازلت أحتفظ بكتبه أعود إليها من وقت لآخر، مترجمة إلى الإنجليزية، وإلى العربية أيضا، ونزعة طاغور إلى الحب نجد أنها تبدأ بصلة طاغور بهذا العالم الذي نعيش فيه ،

ولم تكن ـ كلها ـ صلة المتصوف الزاهد فى الحياة والراغب عما فيها من متع وجمال ، بل هى صلة رجل لايقل حبه لهذه الحياة عن حبه لخالق هذه الحياة . إنه ـ كما قال عنه أحد البنغاليين ـ: «أول قديسينا الذى لم يرفض أن يعيش ، بل لقد تغنى بالحياة نفسها ، وهذا هو السبب فى أننا نمنحه كل حبنا» .. وهذا نفسه يفسر لنا كثيراً من شعر الحب الإلهى عند طاغور . فشعره أخذ صورة من حياة العشاق . خذ مثلا صورة الفتاة التى تبحث فى سريرها عن وريقات الزهر التى انفرطت من العقد الذى يحلى عنق حبيبها ، أو هذه العروس التى تترقب عودة سيدها إلى بيتها الخالى ... إذا تأملت هذه الصور تجد أنها ـ فى الواقع ـ صادرة عن قلب يتجه نحو الله ... ولكنه ـ فى نفس الوقت ـ يعيش معنا فى الأرض .

وثمة صور أخرى ترمز إلى حالات الاتصال والانفصال والاتحاد، مثل صورة الرجل الذى يجلس فى زورقه فى النهر ينفخ فى نايه . هى صورة شديدة الشبه بهذه الشخصيات المليئة بالغموض التى تراها فى بعض اللوحات الفنية . إنها قد ترمز للإله ذاته .

إن هذا اللون من الشعر يخفى وراءه حقيقة جديرة بالذكر ، وهى أن عاطفة الحب التى يشعر بها الإنسان نحو خالقه إنما

تتسرب إلى نفوسنا خفية، عندما تتصل اتصالا مباشرا بالطبيعة ... فإذا رجع أحد منا إلى حياته اكتشف أن المتعة التى يحسها فى أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل ، وأن النشوة التى تتملك عليه نفسه عند وقوفه منفرداً فى قمة جبل ، وأن الوعاء الغامض الذى يشتمل على الإنسان وهو يسترسل فى حنين إلى شخص يحبه، هو الذى يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التى تدفئ القلب وتتجه نحو الله .

ومن الشعراء الذين لازمتهم منذ مطلع شبابى إلى اليوم لاأفارقهم: الشاعر الفارسى «**حافظ الشيرازى**» صاحب ديوان (**غزل**) . هذا الشاعر، الذى لاأفتأ أرجع إليه من وقت لآخر، قد ارتفع إلى أعلى القمم فى الوصول إلى لغة فى الحب نادرة المثال تكشف عن روح بالغة الحساسية والشفافية تتدفق كشلال هادر ، وتتفجر فيها مشاعره كبركان، حتى كأنه يصدر عن معين لاينضب من الحب ، فأنت تقرأه، فتجد نفسك تسترسل فى مشاعر من الحنين الدافىء الذى يصل الأرض بالسماء ، ويرتقى بك إلى مراحل من السمو والصفاء تقربك إلى الله .

هذه بعض المعانى التى كان لها تأثير فى تكوين صاحبنا الذهنى والروحى ، ولم يكن الاهتمام بهؤلاء الشعراء والمفكرين هو الذى أنبت فى نفسى حب الحياة والناس، وحب خالق

الحياة، وإنما ثمة عوامل أخرى من التكوين والإحياء فى شخصى مردها:

أولاً : إلى الطبيعة الخاصة والاستعداد الفطرى الذى يجنح إلى حب الطبيعة والالتصاق بها ، وكثرة التأمل والتفكير ، فأنا أتأمل أكثر مماأتكلم ، مماساعد على تنمية روح الخيال عندى ، وزيادة دائراة الإحساس ، وتنمية حاسة التذوق والتمييز، وعشق الجمال، والاهتزاز له، والفرح به .

ثانيا : إلى النشأة الأولى : البيت والأسرة، وأعنى بهما: الوالدين، ثم إقامتى فى الريف، فى المرحلة الأول من حياتى، مماساعدنى على صفاء النفس وتطهرها، والتماس هذين فى أحضان الطبيعة التى هى عود الثقاب الذى يشعل الروح، وينقيها من أدرانها ، ويجعلها أميل إلى الصدق والشفافية، وإلى العفوية والمباشرة فأنا لاأعرف اللف والدوران ، ولاالدهاء والمكر ، ولعل هذه النشأة قد أكسبتنى - أيضا - روحاً من السماحة والتضحية من أجل الآخرين ، والشعور بالحرية وتقديسها : حرية الرأى، وأخذ القرار، وعدم الاستسلام لمالاأقتنع به، أو يباعد بينى وبين الدعة والطمأنينة وروح السلام التى يجب دائما أن تسود علاقاتى مع الآخرين ، فأنا مسالم إلى حد كبير،

غير أني انفعالي ، شديد الانفعال عندما أستثار أكثر من مرة ، أو عندما أشعر بالظلم ، وفي الحالتين أكون عنيفا ، وربما كان هذا أحد عيوبي ، كما أني لاأحب التصرفات السوقية والهذر الذي لايجدي ، كمالاأرضى بالمعادن ذات القيم الرخيصة ، ولاأستطيع الاعتداء على أحد ، بل أراه منقصة وفضيحة لاتليق ، بل كثيراً ماأقابل الاعتداء عليّ بالصبر وحسن المعاملة .. وقد أخذ عليّ هذا السلوك كثير من زملائي . وكنت أرد عليهم بأن الطبيعة لاتتجزأ ، وهذا هو طبعي الذي لاينبغي أن أؤاخذ عليه .

ثالثا : ماأخترته لنفسي من ألوان الثقافة الفنية والفكرية ، واختياري لنوع من العمل، يشبع مافي نفسي من هوايات ويحقق لي ذاتي، ويسرّي عني وأخلص له، فأنا أصدر فيه عن متعة وحب ، لذلك كانت الساعة التي أقضيها في عملي من أمتع ساعات يومي ، بل هي الدافع إلى الاستمرار والبقاء. وهذا فضل من الله كبير، ونعمة أذكرها بالعرفان لخالقي الذي أنعم عليّ بهذه النعمة ، فكانت عونا لي على التغلب على شقاء الحياة ووعثائها .

أما عملي فهو يتألف من أربعة أقسام رئيسية :**تدريس** الأدب، **والقراءة** ، والكتابة أو **التأليف** ، والإبداع الفني أو

كتابة الشعر بالتحديد ، وهذه جميعا تنويعات على نغم واحد ، لانفصال بينها بالمعنى الفنى ، أو لنقل – بتعبير الفلاسفة – عناصر فى أنتولوجيا واحدة ، لاتناقض ولاانقسام بينها . فالقراءة والتأليف والإبداع والتدريس جميعها تصدر عن ذهنية واحدة ذات منهج محدد ، تتسلح بموضوعية العلم ، وتنهض على الذوق ، وتدافع عن الصدق والأصالة في روح العمل الفنى ، وتكشف عنهما ، من خلال صياغته، في مقابل هجر التعقيد،والزيف ، وتتناول النص الأدبى ـ من داخله ـ فى علاقاته العضوية ، كما توثق صلاتها بالحياة المعاصرة والفكر المعاصر ، إلى جانب التمسك بالتراث القديم، ومحاولة رؤيته بنظرة جديدة، وإحياء هذا التراث، عن طريق إنصافه ،والكشف عن المستور والدفين فيه من قيم وأسرار وجمال فني .

أما مقدار مايتناوله الإبداع من حياتي وفكرى، فأقصى مأستطيع قوله، فى هذا، هو أننى دائما موجود فى ثنايا الأعمال التى ابتدعتها فى كتاباتى . ولست أجد عن ذلك مندوحة، فالكتابة ـ عندى ـ ضرب من الاعتراف، والاعتراف يريح النفس من بعض مايثقلها ، وكل مافى الأمر هو أن هذا الاعتراف قد يكون جميلاً وبارع التركيب ، وقد لايكون ، وإذا كان ، فهو خلق

أدبى، وإلا فلا.

غير أننى أريد أن أضيف، فى هذا المجال، أن حاجات الإنسان الداخلية - أى حاجات الذهن والروح - هى أهم مافى الحياة ، فإذا أهملها المرء واستمر فى إهمالها زمناً حتى تبدو كأنها ماعادت توجد مطلقا، فإنه ليرتعب عندما تفاجئه على حين غرة وتجعله يحس بها إحساساً قوياً عنيفاً، وتطالبه بتحقيقها. وهذا هو مايحدث ، فإذا انشغلت عن إبداع الشعر فترة، قد تطول أحيانا ، أشعر بالرعب ، حتى تأتينى الظروف التى يتغذى فيها الذهن وينتعش أجدنى قد صحوت، وتكون الفرحة والبهجة التى تطمئن النفس إلى أن الذبول لم يتطرق إليها ، وأن شيئا ما،لايفلح فى إذبالها حتى الموت .

فإذا انتقلت إلى تخصصى الدقيق، وهو حقل النقد الأدبى تدريساً وتأليفا وقراءة ، فإنى أرى نفسى قد منحته حياتى كلها منذ بدأت أتذوق الأدب ، أى من أكثر من خمسين عاماً من عمرى ، فقد سخرت له كل إمكاناتى ووقتى وطاقاتى ، وجعلته شاغلى الذى يملأ فراغى كله . ولم أندم على تجربتى الطويلة فى هذا المجال ، بل على النقيض ، كان ذلك مصدر سعادة كبيرة أعانت على التئام شتاتى واستقرار نفسى، ولقد كان لى منهج فى النقد انتهيت إليه بعد قراءات كثيرة فى النظريات

والاتجاهات، وبعد ممارسة عملية، وهي الأهم في تكوين الناقد؛ وأعني بها طول المصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية ، وطول النظر والتأمل والمعايشة المتصلة وتكوين ذوق من هذه الممارسات والخبرات المستمرة التي لاتنقطع .

ويمكنني في تحديد منهجي النقدي أن أقول: إنه ينهض - في الأساس - على تفسير النص الأدبي وفهمه، والإحساس به والوصول إلى أسرار الجمال الفني فيه، وفق منهج ذوقي تحليلي، يجعل من الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة، تصح لدى القارئ ، ما تصح لديّ، ومن هنا تصبح الأحكام التي يصدرها الناقد موضعية وموضوعية في وقت واحد ، وهذا المنهج هو الذي يمثل المرحلة القائمة اليوم لافي بلادنا وحدها ، بل في العالم أجمع ، لأن النقد الأدبي - كما هو معلوم - تفسير وتقويم وتوجيه للأدب والفن ، وهو في ذلك يعتبر الوجه الآخر للإبداع الفني بعامة، من حيث إنهما - معاً - يهدفان إلى نفس الغاية.

وإذا كان التراث العالمي قد عرف مدارس وتقسيمات أخرى للنقد ، كتقسيمة إلى تأثري وموضوعي وتاريخي ونفسي واعتقادي (أو مذهبي) ، فمن المؤكد أن مااخترته هو أقرب المناهج للمنهج التكاملي ، بالإضافة إلى أنه يمثل ماتستوحيه

مذاهب الفكر والأدب والفن التى تتصارع اليوم فى العالم كله، وتنبعث منها شعار كثيرة مثل: الأدب الهادف والأدب الصدَى، والأدب الرائد ، وبعدها البنائية والأسلوبية وغيرهما .

والذى أراه متحققا فى المنهج الذى اتخذته أنه استطاع - فى تصورى - أن يجمع معظم هذه الاتجاهات، يأخذ منها دون أن يستعبده اتجاه محدد .. ففى الوقت الذى انفصل كل واحد منها عن الآخر ، وذلك عل سبيل المثال حين انفصلت مدرسة التفسير عن التقويم عن التوجيه ، مع أن الفصل الحاسم بين هذه المدارس النقدية الثلاث غير ممكن ، فالتفسير قد يكون وسيلة، أو مرحلة لتقويم العمل الأدبى ، ثم لتوجيه الأديب أو الفنان نحو ماهو أفضل وأنفع ، ولكننا للأسف وجدنا هذه المدارس قد انفصلت لغلبة هذا الاتجاه أو ذاك . ولانستطيع أن ننكر أن مااخترته لنفسى من منهج يحافظ على درجة عالية من التوازن بين المدارس المختلفة ، وأنه كان نتيجة لما استطعت تحصيله وماتأثرت به مماخلفه التراث العالمى، قديمه وحديثه، وتيارات الفكر والفن فيه، وتطورها. وكذلك ما خلفه التراث العربى الذى نجله ونحترمه . ومن هنا فإن المنهج الذى اخترته ينتمى إلى الحضارتين . ولايقطع جذوره بإحداهما لأننا نحاول أن نبلغ بهما قدرا من التكامل الذى تتطلبه الآن الدراسة العلمية

تدريسي للطلاب ، وفي بحوثي ومقالاتي ، وفي إشرافي على طلاب الدراسات العليا في تحضيرهم لدرجات الماجستير والدكتوراة .

فكل هذه المجالات تشتمل على منهج واحد يتضمن نظرية في النقد، وتطبيقا لهذه النظرية، من خلال تناولي للتراث القديم والمعاصر على السواء ، محاولا الربط بين القديم وحركات التطور المعاصرة . وإني حين أعود للقديم لا أعود بقصد إحيائه فحسب ، بل بقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك ... مع عنايتي - عناية خاصة - بالجانب التطبيقي؛ إيمانا مني بأن كل دراسة نظرية لا تصيب هدفها وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق، وفق منهج يعتمد على دراسة النصوص واستجلاء خصائصها الفنية.

.أما في تناولي للتراث من خلال دراستي للقديم، فقد كنت دائما أحاول أن أتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى ماوراء هذه المادة ، وأعني بذلك الارتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها . إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بينابيع حياتها ، بمثلها وتطلعاتها، حيث الجذور والأصول . وهذا الفهم للماضي يزيدني ارتباطا بينابيعه ويؤثر في اجتذاب تلاميذي لهذا التراث وتشجيعهم على قراءته .

وفى ختام هذه الكلمة أتساءل : ماالذى نبغيه من الحياة ؟ إنا إذا كنا يقظين نصغى إلى الأصوات القريبة والبعيدة ، ونرى المسافات الشاسعة تحتوينا كما يحتوى الجو ذرات الغبار، ونشعر بأن الأشجار تستمد عصارتها من دمنا ، والأزهار تعكس ألوان وجوهنا ، وجدنا أننا فى الواقع ملتقى قوى هائلة دقيقة تفعل فى وعينا ، وأن وعينا تفرزه الآلام، فتزيد من نشاطه وحدّته . وبذلك نصل فى النهاية إلى القول بأن مانبغيه من الحياة هو الاستزادة من الوعى بها، عن طريق القوى الهائلة الرقيقة فينا، من حسية وعاطفية وفكرية ، والإغراق فى الحركة فى أجواء الحياة الفسيحة ، نتعرض فيها لتقلبات الشمس والرياح إلى أن تموت .

وعلينا - فى أثناء هذا - أن نكثر من المطالبة ، على أن نجعل منها عونا على حركتنا الدائبة، لاتعويضا عنها ، فتصبح الكتب مراجع للحياة ، لابديلة عنها . فالأمر الأهم، هو هذه الحياة نفسها ، التجارب ، الابتكار ، التمتع بالجميل والقوى ، الدهشة، الإعجاب ، الحب ، الألم ، والكتب إنما تتحدث عن خصب هذه الأشياء أو تلاعبها أو تأثيراتها . وعلينا نحن أن نستمد منها عوناً فى اختياراتنا، إلى أن تتصف حياتنا بشيئين: العمق والحركة .

القسم الأول

العشماوى ناقداً وباحثاً أدبياً

" قضايا الشعر فى النقد العربى القديم "

(قراءة فى آراء العشماوى)

الدكتور إبراهيم عبد الرحمن

يعد الدكتور العشماوى من نقاد الأدب المحدثين الذين يتميزون بثقافة واسعة ، موروثة وحديثة ، مكنته من أن يقدم، في مجال دراسة الأدب القديم والحديث، أعمالاً نقدية رائدة ، أخذت مكانها في تراث النقد الحديث والمعاصر ، وقدمت تفسيرات جديدة لكثير من قضايا الأدب القديم والحديث ، ويدين العشماوى فى هذه الثقافة الأدبية لتيارين واضحين هما : تيار موروث حصله بحكم تخصصه فى الثقافة العربية ، وتيار وافد هو فى حقيقته ثمرة لثقافة إنجليزية واسعة .

ويتبين لقارئ دراساته الأدبية والنقدية المتنوعة ؛ أن ثقافته الموروثة قد امتزجت بثقافته الوافدة امتزاجاً انتهى به إلي خلق صيغة نقدية مركبة من التفسير والتقويم والإبداع ، جعلت من دراساته فى الأدب القديم والحديث ، أعمالاً نقدية وإبداعية، فى آن معاً .

ولاتتسع هذه المناسبة لدراسة تراثه من النقد الإبداعى لكثرته وتنوعه ، ولكنا سنتخير منه بعض القضايا التى در سها لنرصد، عن طريق مناقشة آرائه فيها ، موقفه النقدى من الأدب القديم والحديث ، ووسائله إلى تحقيق هذه الصيغة المركبة من

النقد والإبداع .

وقد أثار في كتابيه : "**قضايا النقد الأدبي القديم والحديث**"؛ و "**الأدب وقيم الحياة المعاصرة**" كثيراً من قضايا الشعر ونقده؛ وهي قضايا تشخص آراؤه فيها محاولاته الدائبة لقراءة التراث العربي القديم والحديث قراءة نقدية إبداعية جديدة من ناحية ، وتوظيفه لثقافته الأجنبية في فهم هذا التراث الشعرى فهماً جديداً من ناحية أخرى . ومن ثم فإن قارىء هذين الكتابين يستطيع أن يميز فيهما بين النقد العربي القديم، والنقد الأوربي الحديث ، والنقد التطبيقي الذي يعرض تجربة جديدة في قراءة نماذج من نصوص الشعر القديم والحديث .

(١)

وفيما يتصل بالنقد العربي القديم ، فقد أدار دراساته فيه حول ثلاث قضايا شعرية انشغل بها القدماء هي : **اللفظ والمعنى**، أو (الشكل والمضمون) ؛ **ومنهج الموازنة**، في كتابات **الآمدي** خاصة، وغيره من قدامى النقاد العرب عامة .. **ونظرية النظم** في كتابات **عبدالقاهر** ، وهي موضوعات نقدية تقصد ، فيما يرى، إلى رصد عناصر " الشعرية " على نحو ماكان يراها القدماء من اللغويين ونقاد الشعر .

وهو يرى أن هذا التراث النقدى يقع فى مرحلتين متمايزتين تاريخياً وفنياً : (**الأولى**) مرحلة **النقدالشكلى** الذى يتخذ من المنطق وسيلة لرصد الظواهر البلاغية وتفسير العلاقات اللغوية؛ و (**الأخرى**) مرحلة **النقدالفنى** الذى يعنى بتفسير النصوص الأدبية تفسير خالصاً ، ورصد عناصرها الجمالية بوصفها: صيغاً مركبة من الشكل والمضمون ، لاعناصر منفصلة من اللغة والمعنى !

(أ) وقد مهد الدكتور العشماوى لدراسة نتاج المرحلة الأولى ، مرحلة النقد الشكلى ، بملاحظتين عامتين ، تفرعت منهما ملاحظات نقدية أخرى ، هما :

- " إن مفهوم البلاغة العربية ـ عند المتقدمين الذين وضعوا أسس علم البيان العربى ، وعلى رأسهم **الجاحظ** ـ مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة ، فكثيراً ماوردت الكلمتان عند الجاحظ مترادفيتن ، بل وتحمل كل منهما معنى الأخرى ، وتوصف بأوصافها " ! .
- " وأنه مهما تكن الأسباب التى دعت إلى طغيان الخطابة وارتباطها بالبلاغة ، فإن شيئاً أهم من كل ذلك كان سبباً فى سيطرة النزعة العقلية فى التفكير البلاغى عند العرب ،

وهو أن يكون أول كتاب فى البيان يؤلفه رجل من رجال المعتزلة وعلماء الكلام الذين كانوا حريصين، أشد الحرص، على أن يزودوا أنفسهم بالثقافات الأجنبية، وخاصة بالفلسفة والمنطق .... " ، وأن يكون هذا الكتاب ، مورداً خصباً يستقي منه كل من يكتب في البيان العربى والبلاغة العربية تقريباً ، أصول أفكارهم ، وأن يظل تأثيره البلاغى حتى القرن الرابع الهجرى !

وقد أفضى، فيما يرى ، اعتماد علماء البلاغة ونقاد الشعر على آراء الجاحظ فى كتاب " **البيان والتبيين** " إلى سيطرة اتجاه عقلى وشكلى فى رصد الظواهر البلاغية وتقويم جماليات الفن الشعرى ، وإلى طغيان نظرة منطقية للغة تجردها من قوى الخيال التى توثق صلتها بالشعر . وفى اختصار، إنه يرى أن الاستمساك بالنزعة المنطقية والشكلية فى التفكير النقدى والبلاغى قد أنتج ـ آخر الأمر ـ طائفتين من نقاد الشعر، الذين يؤمنون باستمرار التقاليد الشعرية واللغوية الموروثة، ويدينون بدور المنطق والفلسفة فى بناء التفكير الشعرى هما : طائفة النقاد اللغويين، وطائفة النقاد العقليين، أى المتأثرين بالمنطق والفلسفة، كما أنتج اتجاهاً فنياً عاماً ينزل البناء الشعرى منزلة

القسمة الصارمة من اللفظ والمعنى ... عند تفسيره وتقويم جمالياته .

وقد أخذ الدكتور العشماوى في الصفحات التالية فى رصد آراء هؤلاء النقاد وتقويمها ، وبيان آثارها فى حركة الشعر العربى القديم ، بداية من **الجاحظ** ومروراً **بابن قتيبة وابن المعتز وقدامة بن جعفر** من اللغويين وانتهاء **بأبى هلال العسكرى وابن رشيق** وابن **سنان الخفاجى** من البلاغيين .

وهو يضع الجاحظ على رأس الفئة الأولى ، ويرى أن آراءه فى الفصل بين اللفظ والمعنى على اختلاف صورها فى كتاب " البيان والتبيين " وغموض مفهوماتها ، قد ظلت تحكم التراث النقدى والبلاغى حتى القرن الرابع الهجرى ، ويتلخص **أثر الجاحظ** ، فيما يرى فى **نشأة ثلاثة أصول نقدية هى** :

- " سيادة نظرة منطقية للغة أفضت إلى قيام (علاقة تشابه) بين البلاغة والخطابة ، وارتباط الشعر بالنظرة المنطقية للغة ، ارتباطاً أدى إلى تجريدها من طبيعتها الخيالية.
- واستقلال اللفظ عن المعنى فى عملية الخلق الأدبى ، استقلالاً يجعل اللفظ تابعاً للمعنى ، ويجعل المعنى كائناً سابقاً فى وجوده على اللفظ الذى يؤدَّى به !

- والمبالغة في العناية بالشكل ، «فالشعر صناعة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير»(١) . وقد تطرق الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر - عنده - أن يكون حكماً على الجمال الخارجي فيه ، دون النظر إلى المحتوى أو المضمون، الذي كاد أن ينعدم عنده ، فأصبح الشكل ، بذلك ، مقياساً للبراعة ....!

وقد سيطرت هذه الأصول النقدية على التفكير البلاغي والنقدي حتى آخر القرن الرابع الهجري ، متخذة في كتابات البلاغيين والنقاد صوراً مختلفة ، ولكنها ظلت، على الرغم من تنوعها ، محافظة على النزعة العقلية والشكل المنطقي اللذين ورثتهما حركة النقد من كتابات الجاحظ :

١- **فابن قتيبة** لم يستطع ، على كثرة ماقدم لعلوم العربية وآدابها من إنتاج غزير ، أن يتجرد من سلطان العقل ، أو يتخلص من النزعة التقريرية في تفسير الشعر، وتقويم نصوصه " فاختلطت في كتاباته النظرات الفنية بالأحكام التقريرية ؛ فبينما نراه في مقدمة "**الشعر والشعراء**" و "**أدب الكاتب**" ينادي باستقلال الرأي، وتحكيم النظرة الشخصية ، وتجنب الانسياق مع التيار السائد، إلا بعد نظر وتدقيق .ودعوة الكاتب ، عند الحكم على الشعر ، ألا ...

يستحسن باستحسان غيره ، وألا ينظر إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره"، فإننا نراه، في مواضع أخرى من كتابيه، يأخذ بمنهج الفلاسفة والمناطقة في دراسة الأدب ، " ويخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمداً الحصر المنطقى طريقاً ومنهجاً " على نحو مايتضح في تقسيمه للشعر، بحسب لفظه ومعناه ، إلى أضرب يختلف بعضها عن بعض باختلاف نصيبه من حلاوة الألفاظ، في أصواتها وموسيقاها، وتلاؤم مخارجها ومطالعها ، وشرف معانيه فى اشتمالها على حكمة أو مثل أو فكرة فلسفية أو معنى أخلاقى " !

٢- ولايقل ابن المعتز- متأثراً بمذهب الجاحظ فى تحكيم المنطق فى نقد الشعر - عن غيره من النقاد الآخرين ، " فلم يستطع أن يقدم إلينا مفهوماً محدداً لعملية الخلق الأدبى، التى يذوب فيها الشكل الخارجى فى المضمون ذوبانا كاملاً ، كما لم يستطع ، فى دراسته للصورة الشعرية، أن يرصد العلاقة الحية بين التعبير العارى والجمال الزخرفى!

٣- وهو يرى أن **قدامة بن جعفر** قد بلغ بهذا الاتجاه الشكلي مداه في كتابه " **نقد الشعر** " ويدلنا تعريفه للشعر بأنه " **قول موزون مقفى يدل على معنى** " على سيطرة المنطق الشكلي وطغيانه على تفكيره ، وأثره في إفساد ذوقه الفني في تقويم الشعر ورصد جمالياته ! وهو يلتقي - في كثير من آرائه - مع الجاحظ، خاصة حين " يعرض لنعوت اللفظ الجيد ... **بأن يكون سمحاً أسهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة** " أو حين يطرى مبالغة الشعراء فيما يسوقون " **من معان ، رفيعة كانت أو وضيعة ، وحميدة كانت أم ذميمة ، وحقاً كانت أم كذباً** " . ذلك أن المعاني -كالمادة للشعر ، والشعر فيها كالصورة ، فليس محسن المعنى في تقسيمه بمايزيل جودة الشعر ، كما لايعيب النجارة رداءة الخشب في ذاته!.

وعلى هذا النحو ، فيما يرى العشماوي ، يجرى نقد قدامة للشعر على أساس الفصل بين اللفظ والمعنى ، وتمييز اللفظ عما سواه من عناصر الشعرية الأخرى ،وكأنه بذلك يجاري المحدثين من شعراء العرب الذين اتخذوا من (البديع) ميداناً فنياً يمارسون فيه إبداعهم الشعري ، انطلاقاً من عقيدة راسخة أن قدامى الشعراء لم يتركوا لهم شيئاً من المعاني ،

فانصرفوا إلى إعادة صياغتها في لغة بديعية مسرفة في العناية بالشكل وكان، لابد أن يؤدى هذا إلى ماأدى إليه فعلاً ، وهو التقاء النقاد والشعراء في عقيدة موحدة ، هي أن جوهر الشعر الحق يكمن في لغته وبديعه (أي صوره) دون مضمونه !

وقد حملت هذه العقيدة الراسخة نقاد القرن الرابع عامة وبلاغييّه خاصة، على التقنين لهذا الاتجاه البديعي، والتفنن في دراسته واعتباره مقياساً نقدياً للجمال الفني في الشعر ، كما حملت الشعراء على الاندفاع في هذا الاتجاه اندفاعاً جعل من الشعر معرضاً للصور البديعية المبنية بناءً عقلياً وشكلياً في أكثر الأحيان !

ولكن هذه المقابلة الصارمة بين اللفظ والمعنى ، قد أخذت منذ أواخر القرن الرابع الهجري ، تتجه اتجاهاً مختلفاً، مهد - في صورة أو أخرى، على أيدى نقاد الفئة الأخرى ، من أمثال **أبي هلال العسكرى وابن رشيق وابن سنان الخفاجي** - لظهور اتجاه جديد يجمع بين اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون) في صيغة فنية مركبة، ولكنها ظلت ، مع ذلك ، قاصرة عن تحقيق الغاية الصحيحة للنقد، المتمثلة فى النظر إلى النص الشعري بوصفه كياناً فنياً جديداً، مؤلفاً من اللغة والصورة والمعنى والموسيقى، قد تلاحمت عناصره وترابطت، عن طريق شبكة

من العلاقات المتنوعة فعلى الرغم من دعوة **ابن رشيق** ، على سبيل المثال ، إلى " **ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى** ، فإنه لم يستطع أن يسلم هو نفسه (في تطبيقاته) من هذه القسمة " التي ظلت ، فيما يرى العشماوى ، تحكم قبضتها على النقد القديم طوال القرون الأربعة الأولى من تاريخه ، كما " لم يتمكن من تحديد الوحدة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة لطبيعة الألفاظ، أو من تصور ناضج لطبيعة اللغة في الشعر " في قوله : " اللفظ جسم وروحه المعنى ، وراتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر ، وهجنةً عليه، كما يعرض لبعض الأجسام، من العرج والشلل، وماأشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه، كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولاتجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه على غير الواجب قياساً على ماقدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختلّ المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتاً لافائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما إن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لاينتفع به ، ولايفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له

معنى، *لأنا لانجد روحاً في غير جسمٍ البتّة* " !

ولايختلف ، فيما يرى العشماوي ، دور **ابن سنان الخفاجي** كثيراً عن دور ابن رشيق في الدعوة إلي نظرة جديدة للغة ، والبحث عن وسائل لغوية لتفسير جماليات الشعر .

وتؤكد لنا مراجعة **نظريته في الفصاحة** أنه يردها إلى **العناصر الصوتية في الألفاظ** ، صدوراً عن مفهوم نقدي بعينه هو " **أن الحروف تجرى في السمع مجرى الألوان من البصر .... (وأنها) تختلف باختلاف مقاطع الصوت** ... " ، وأن هذه الفصاحة الصوتية تتحقق في شكلين لغويين ، **الأول** ، في الألفاظ المفردة ، حين تكون قائمة بذاتها لم تنتظم بعد في سياق لغوي أدبي ، شعرّي أو نثري ، **والآخر** : حين تأتلف هذه الألفاظ ، في النصوص الأدبية ، في سياقات لغوية ، وفي اختصار: إنه يقسم الأصوات اللغوية إلى نوعين : أصوات الألفاظ المفردة ، وأصوات الألفاظ المنظومة .

ويقرر ابن سنان ، فيما يتصل **بأصوات الألفاظ المفردة** ، وجوب تميّزها بثماني صفات صوتية حتى تتحقق فصاحتها هي:

١- أن تتألف اللفظة من حروف متباعدة المخارج ، " فالألوان

المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة .... "

٢- و " أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية علي غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما إنك تجد لبعض النغم والألوان حسناً يُتصور في النفس ويُدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه ... وليس يخفى على أحد أن تسمية الغصن "غصناً" أو "فنناً" أحسن من تسميته "عسلوجاً" !

٣- وأن تكون الكلمة، كما قال أبو عثمان الجاحظ ، «غير متوعرة وحشية ... "

٤- و " أن تكون غير ساقطة عامية ".

٥ - وجارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة .

٦- وألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يُكره ذكره ، فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت " !

٧- وأن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة ... "

ويقرر ابن سنان ، فيما يتصل بفصاحة الألفاظ المنظومة ،

أن معايير الحسن فيها موكولة إلى "خمسة أشياء هي : الموضوع ، والصورة ، والآلة ، والغرض (٢) .

ولاتختلف هذه النظرة اللغوية فيما يرى العشماوى ، على الرغم من طرافتها ، عن نظرة أسلافه السابقين، من أمثال الجاحظ وقدامة بن جعفر خاصة ، " فلم يستطع ابن سنان أن يتعمق دراسة الأصوات من جوانبها الإيجابية ، وذلك لأن مفهومه للغة كان مفهوماً محدوداً ، ومتأثراً بالنظرة المنطقية الشكلية التي سادت تفكير النقاد العرب من قبله " ! وليس أدل على ذلك من تفضيله اللغة العربية على غيرها من لغات البشر لأسباب عرقية ودينية "، فأصحابها هم العرب الذين لهم من الفضائل مالاتستطيع أمة من الأمم أن تنازعهم فيها، " وصدوره - في دراسة الأصوات اللغوية - عن إيمان " بثنائية اللفظ والمعنى ، أو ثنائية الشكل الخارجي والمضمون الداخلى " ، وهو مفهوم كان سبباً في تقويض أركان نظريته وعجزها عن الكشف عن جماليات اللغة في مفهومها الواسع وعلاقاتها وإشاراتها المعقدة. وفي عبارة مختصرة: الكشف عن اللغة في صورتها الجديدة عندما تنتظم كلماتها في سياقات أدبية .

(٢)

ولكن على الرغم من هذه الجوانب السلبية ،التي تمثلت فيما يرى العشماوي في تغليب النظر العقلي على الحس الفني ، والفصل المتعسف بين الشكل والمضمون في تجارب النقاد والبلاغيين حتى آخر القرن الثالث الهجري ، فإن هذا التراث النقدي نفسه قد مهد ، بما احتوى عليه من نظرات فنية دقيقة ، وأحكام ذوقية راقية في بعض الأحيان ، لانتقال الحركة النقدية إلى مرحلة جديدة في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، يمكننا أن نطلق عليها اصطلاحا مرحلة " النقد الفنى " ، ونريد بها هذا النقد الذي انشغل أصحابه بتحليل النصوص الشعرية واستخلاص العناصر الفنية التي تميزها .

ويستطيع قارىء تراث هذه المرحلة من النقد والبلاغة ، أن يميز فيه بين تيارين نقديين : **الأول وصفي** ، ونريد به **تراث القرن الرابع** خاصة ، وقد كرسه أصحابه من النقاد والبلاغيين لوصف ودراسة حركة التجديد الشعري ، ومقابلتها بحركة التقليد ، وهما اتجاهان متباينان في نظم الشعر ، يؤثر أحدهما المحافظة على " عمود الشعر " القديم ، ويسعى الآخر إلى

الخروج عليه ، وإيثار الصنعة البديعية على تكرار التقاليد الموروثة .

والتيار الثاني تحليلى ونريد به **تراث القرن الخامس الهجرى** من النقد الذي يتجه إلى تحليل النصوص الشعرية تحليلاً فنياً خالصاً لاينفصل فيه الشكل عن المضمون (أو اللفظ عن المعنى) !

وقد حمل عبء التيار الأول ، تيار النقد الوصفي ، اثنان من نقاد القرن الرابع هما **الآمدى** في كتاب " **الموازنة بين الطائيين**" ، **وعبد العزيز الجرجاني** في كتابه " **الوساطة بين المتنبى وخصومه**"، وهما كتابان فى نقد الشعر قد اتخذا من الموازنة منهجا ووسيلة لرصد وتقويم حركة التطور الشعرى عن طريق مقابلتها بتقاليد الشعر القديم !

وقد أثار هذا التيار النقدى، حول القديم والجديد، قضايا نقدية وبلاغية متنوعة ، لاسبيل إلى مواجهتها جميعاً هنا ، ولكن يمكننا اختصارها في قضيتين كبيرتين تستوعبان قضايا أخرى فرعية هما : قضية **الشعر والبديع** في **كتاب الآمدى** ، وقضية **الشعر والفلسفة** في كتاب **عبد العزيز الجرجانى** :

ويرى الدكتور العشماوى أن كتاب " الموازنة بين الطائيين "

يتسم بطابع نقدي خاص " يجعل منه أول دراسة منهجية (تتجه إلى التحليل الفني للشعر) ، تختلف عما سبقها من دراسات حفل بها القرن الرابع دون سواه " ويرد ذلك إلى طبيعة التطورات التي جدت على الشعر العربي والتى أدت إلى نشأة صراع عنيف حول القديم والجديد، تولدت منه قضايا نقدية وبلاغية خصبة، شغلت نقاد هذا العصر، والعصور التي تلته .

وقد حمل **أبوتمام** لواء الاتجاه البديعي الذي انحدر إليه من مسلم بن الوليد " فأسرف في طلب الطباق والتجنيس والاستعارة ، وغير ذلك من زخرف ومحسنات، حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها " ! وحمل **البحتري** لواء التقليد الفنى " الذي كان يمثل التيار المقابل لتيار الصنعة والزخرف ، والذي كان يحاكي أشعار الجاهليين والإسلاميين ، والذي لم يكن يصدر عن صنعة وتجويد فنيين، بقدر ماكان يصدر عن الشعور الصادق والعاطفة المطلقة .... متجنباً - قدر الإمكان - مايحتاج إلى جهد في الصياغة والتنسيق والزخرف ..... " .

ولكن على الرغم من إيثار الآمدي للتحيل الفني للنصوص ، والموازنة بين القديم والجديد ، والاحتكام إلى ذوق راق مدرب في تقويم الظواهر الفنية في الشعر ، والحيدة والاستقلال في إصدار الأحكام الفنية ، فإنه قد وقع، فيما يرى العشماوي ،

أخطاء جعلت من كتابه دفاعاً عن " عمود الشعر " ، ودعوة إلى إيثار القيم الفنية القديمة على ماعداها من قيم جديدة. فنراه – فيما يتصل بلغة الشعر – يتبنى الدعوة إلى عدم التجديد فيها انطلاقاً من حكم نقدي غريب هو " أن اللغة لايقاس عليها " ! وهو حكم يتجه إلى رفض مايتحقق في اللغة ، بفضل الشعر ، من ثورات تثريها وتجددها ...كما نراه يحتكم ، في تقويم ظواهر التجديد البديعي في شعر المحدثين، إلى التقاليد الشعرية الموروثة على نحو ماتتمثل في أشعار الجاهليين . وهكذا لم تثمر محاولة الآمدي إلا في جوانب بعينها ، هي رصد ظواهر التجديد البديعى في أشعار المحدثين وتقويمها ، وتفسير مفهوم " عمود الشعر " بفضل ثراء استشهاداته ومقابلاته بين القديم والجديد ، وتأكيد مبدأ الحيدة والموضوعية فى نقد الشعر. والأمثلة على ذلك كثيرة يمتلئ بها كتابه ، نجتزئ منها تعليقه على بيت أبى تمام :

من الهيف لو أنّ الخلاخلَ صيِّرت لها وُشُحاً جالت عليها الخلاخلُ!

" وهذا الذي وصفه أبو تمام ضد مانطقت به العرب ، وهو أقبح ماوصفت به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعض على الأعضاء والسواعد ، وتضيق في سوق ، فإذا جعل خلاخلها وشحاً يتجول عليها ، فقد أخطأ فى

الوصف ، لأنه لايجوز أن يكون الخلخال - الذي من شأنه أن يعض على الساق - وشاحاً جائلاً على جسدها ، لأن الوشاح هو ماتتقلده المرأة متشحة به ، فتطرحه على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن ، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى العجز ، ويلتقي طرفاه على الكشح الأيسر ، فيكون منها في وضع حمائل السيف من الرجل ، وإن كانت هذه صورة الوشاح، فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقاً بتشبيه النساء في البيت الثاني بقنا الخط ، وإنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، لأنه يقلق هناك إذا كان الخصر دقيقاً والبطن ضامراً ، بل حركته تدل على ضمر البطن أكثر ، وليس طوله في نفسه، ممايدل على امتلاء .. وإذا كان الخلخال - وهو الحلقة المستديرة - وشاحاً للمرأة فإنه يأخذ أعلا جسدها كله ، وهذه، إذا كانت، فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر ، وصارت في هيئة الجُعْل " ! وقد أخذ الآمدي يؤيد مايذهب إليه، من غرابة هذه الصورة البديعية، بأبيات من الشعر الجاهلي يوصف فيها الخصر بالدقة على نحو مانرى في بيت **امرئ القيس** :

طِوالُ متونٍ ، والعرانينُ كالقنا   لِطافُ الخصورِ في تمامٍ وإكمالِ

وبيت منصور النَّمري :

فلو قِسْتَ يوماً حِجْلَهَا بحِقابِها لكانا سواءً ، لأبل الحِجْلُ أوسعُ

وعلى هذا النحو يمضى الآمدي في قياس الجديد على القديم، ومقابلة المعانى الشعرية بالمعانى المنطقية ، غافلاً عن حقيقة فنية: هي أن عالم الشعر متميز من عالم الواقع !

(٢)

ولانصل إلى القرن الخامس الهجري حتي يكوّن نقد الشعر قد تحول على يدي **عبد القاهر الجرجانى** ، في كتابيه : " **دلائل الإعجاز** " ، و " **أسرار البلاغة** " إلى تحليل فنى خالص يستند إلى مفهومَ جديد لفلسفة اللغة ، وإدراك صحيح وجديد "للعلاقة بين اللفظ والمعنى " في بناء لغة الشعر .

وقد صاغ عبد القاهر أفكاره النقدية الجديدة في نظرية معروفة هي " **نظرية النظم** " ، وهي نظرية في نقد الشعر، خاصة، والفن عامة، تقترب كثيراً من نظريات النقد الحديث - ولاتتسع هذه المناسبة لتفصيل القول فى أصولها وتداعياتها فى النقد العربي القديم والحديث ، مكتفين بوصف الفلسفة اللغوية التى تقوم عليها هذه النظرية، وتتلخص فى إيجاز شديد في

"التوحيد بين اللغة والشعر ، أو التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة" ورفض ثنائية اللفظ والمعنى ، وثنائية التعبير العاري والتعبير المزخرف، أو التعبير والجمال !

ومغزى ذلك - فيما يرى العشماوي - أن نظرية النظم عند عبد القاهر " تستند على التفرقة بين استعمال اللغة بقصد الإشارة، وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال ، أو بعبارة أخرى التفريق بين الألفاظ، التي تكتفي بمجرد الإشارة الباردة إلى الشيء ، والألفاظ، التي تعبر عن حقيقة الشيء : فالألفاظ المفردة ... مجرد علامات اصطلاحية للإشارة إلى شيء ما ، وليست للدلالة على حقيقة هذا الشيء ، ومادام اللفظ المفرد مجرد إشارة ..، فإنه لايمكن أن يدل على معنى محدد ! وإنما يدل على معنى مجرد ، ومادامت اللفظة تدل على معنى مجرد، فهي تحتمل مئات المعاني ، ومن ثم فلامعنى لها ! ... (ولكن) تؤدى اللفظة معنى محدداً إذا استخدمت في سياق ، فالسياق - وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحددة ، وهو وحده - كذلك - القادر على أن يمنحها القدرة على الحركة والعمل ".، ومن ثم فإن قيمة اللفظة ووظيفتها الدلالية والفنية موكولة إلى نظمها في سياق لغوي ، يقول عبد القاهر :

" اعلم أن هنا أصلاً ترى الناس فيه في صورة من يعرف

من جانب وينكر من جانب آخر ، وهو أن الألفاظ المفردة، التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد ، وهذا علم شريف وأصل عظيم ! والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة، إنما وضعت ليعرف بها معانيها في نفسها لأدى ذلك إلى مالايشك عاقل في استحالته ، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرف بها ، حتى أنهم لو لم يكونوا قد قالوا : فعل ويفعل ، لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله ، ولو لم يكونوا قد قالوا : افعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ولانجده في نفوسنا ، وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجهل معانيها فلانعقل نفياً ولانهياً ولااستفهاماً ولااستثناءً ! وكيف والمواضعة لاتكون ولاتتصور إلا على معلوم ، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك ، لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها ! .

كذلك حكم اللفظ مع ماوضع له . ومن هذا الذي يشك أنالم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟! لو

كان لذلك مساغ في العقل لكان ينبغي إذا قيل: يزيد ، أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو ذكر لك بصفة " .

وقد انطلق عبد القاهر من هذه الحقيقة اللغوية المتمثلة في أن " اللفظ المفرد مجرد وسيلة من وسائل الإشارة .... " وأنه لايكتسب معنى محدداً ، ولايفيد فائدة خاصة إلا إذا انتظم في سياق لغوى ، إلى رفض ثنائيـة اللفظ والمعنى (أو الشكل والمضمون) فاللغة سياق تتوحد فيه الألفاظ لتعبر عن المعانى ، ومن العبث وسوء التقدير ونقص الفهم " أن نعتبر كلاً من اللفظ والمعنى عالماً مستقلاً (و قائماً) بذاته ، وأن نرجع لأحدهما دون الآخر ، أو نعتبر أحدهما سابقاً فيِ الوجود على الآخر " .

وقد مضى عبد القاهر في " دلائل الإعجاز " يؤكد هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى ويحتج لدورها في عملية الخلق الفنى ، في كلام كثير متنوع ، نسوق منه هذه الفقرات القصيرة والدالة في آنٍ معاً :

" .. وأعلم أن ماترى أنه لابد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظام الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر ، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية

للمعانى فإنها لامحالة تتبع المعانى في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق ، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر فى النظم الذي يتواصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعانى إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها ، فباطل من الظن ، ووهم يتخيل إلى من لايوفى النظر حقه ، وكيف تكون مفكراً فى نظم الألفاظ وأنت لاتعقل لها أوصافاً وأحوالاً إذا عرفتها عرفت أن حقها أن تنظم على وجه كذا ؟!

وقد انتقل عبد القاهر من تأكيد الوحدة اللغوية إلى تفسير الطريقة التي يتم بها تآلف الألفاظ والمعانى ، في سياقات لغوية متنوعة ، تؤدى بدورها إلى تنوع الدلالات وتوالد المعانى ، ويراها تكمن فيما يسميه بـ (النظم) الذي يتحقق - بدوره - عن طريق النحو ، يقول عبد القاهر، من كلام كثير نجتزئ منه هذه السطور القليلة، شارحاً نظريته في النظم ، وراصداً دور البناء النحوي في تحقيقه :

" فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه، إن كان صواباً ، وخطؤه، إن كان خطأ، إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا

وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ، واستعمل في غير ماينبغى له ، فلاترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وتلك المزية وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه ، وجدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه " !

ويقول في لغة نقدية قريبة من لغة النقد الحديث في اتجاهه اللغوي، خاصة في كتابات **تشومسكي**، فيما يعرف **بنظريةالنحو التوليدي**، ودوره في تنويع الأساليب واستنبات المعاني والتعبير عن المواقف والقضايا :

" ولانعلم شيئاً يبغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيدٌ منطلقٌ ، ومنطلقٌ زيدٌ ، وينطلقُ زيدٌ ، والمنطلقُ زيدٌ ، وزيدٌ المنطلقُ ، وزيدٌ هو المنطلقُ ، وزيدٌ هو منطلقٌ .

وفى الشرط والجزاء إلى الوجوه التى تراها فى قولك : إنّ تخرجْ أخرجْ ، وإن خرجْتَ خرجْتُ ، وإن تخرجْ فأنا خارجٌ، وأنا خارجٌ إن خرجْتَ ، وأنا إن خرجتَ خارجٌ ، وفي الحال إلى الوجوه التى تراها فى قولك : جاءنى زيدٌ مسرعاً ، وجاءنى

يسرعُ ، وجاءني وهو مسرعٌ أو وهو يسرعُ ، وجاءني قد أسرعَ فيعرف لكل ذلك موضعه ، ويجيء به حيث ينبغي له . وينظر في الحروف التي تشترك في معنى ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلاً من ذلك في خاص معناه، نحو أن تجيء بـ " ما " في نفي الحال ، و بـ " لا " إذا أراد نفى الاستقبال وبـ " إن " فيما يترجح بين أن يكون وألا يكون. و بـ "إذا " فيما علم أنه كائن ، وينظر في الجمل التى تسرد فيعرف موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع "الواو" من موضع "الفاء" ، وموضع "الفاء" من موضع "ثم" ، وموضع " أو " من موضع " أم "، وموضع "لكن" من موضع "بل" . ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير، في الكلام كله ، وفي الحذف، والتكرار، والإضمار والإظهار، فيضع كل ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة وعلى ماينبغى له " !

والنظر فيما يرى العشماوي ، " في الفروق والوجوه بين هذه الأبواب المختلفة ليس بحثاً في النحو من حيث هو علم الإعراب، أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغي على الدارس حفظها والإلمام بها ، وإنما هو البحث في معانى العبارات ، وفي إدراك الفروق الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوى وآخر !

وكما حملت " نظرية النظم " عبد القاهر على رفض ثنائية

اللفظ والمعنى ، فقد حملته أيضاً على رفض ثنائية: التعبير العارى والتعبير المزخرف – ذلك " أن قيمة التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ليست لها ـ من حيث هي تشبيه أو استعارة أو كناية – (ولكن) من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى " في داخل السياق اللغوي .

(٣)

حاولنا في الصفحات الماضية تلخيص آراء العشماوى في حركة النقد العربي القديم ، تلخيصاً حرصنا فيه على أن يكون – في أكثر الأحيان – بلغته هو، فلم ندخل في شيء مما يراه إلا بغرض التفسير والتوضيح . وكما رأينا فهو يرى أن النقد القديم قد مرّ في تاريخه الطويل ، بثلاث مراحل تطورية متمايزة:

الأولي : مرحلة النقد الشكلي (أو العقلى) .

الثانية : مرحلة النقد الوصفى .

الثالثة : مرحة النقد التحليلى (أو الفني) .

ونريد الآن أن ندخل إلى تحديد الأصول النقدية التي اعتمد عليها العشماوي في تقويمه لحركة النقد العربي القديم ، وفي

عبارة أخرى، نريد أن نرصد المؤثرات الأجنبية التي صدر عنها في تشكيل آرائه النقدية .

ويتراءى لقارئ هذه الدراسة الخصبة حول النقد القديم ، أن العشماوى قد اتخذ من نظريات أرسطو وإليوت ، وريتشاردز ، وكروتشه ، وكولوردج ، وماثيو أرنولد، وشلنج ، وبرجسون وغيرهم من نقاد الغرب المعروفين ، مادة نقدية وظفها في تفسير ظواهر النقد العربي القديم وتقويمها .

وقد بسط هذه المادة النقدية في شكلين :

الأول : موضوعات نقدية مستقلة ، تشكل بها ذوقه ، ومهد بها لمنهجه في دراسة التراث العربي القديم من النقد وتفسيره وتقويمه كما قلنا : فدرس الذاتية والموضوعية ، والخيال ، والوحدة العضوية ، والشكل والمضمون .

والآخر : في شكل إشارات انبثت هنا وهناك في دراساته حول الجاحظ والآمدي وابن رشيق وابن المعتز وعبد القاهر الجرجاني ...

وإذا كانت الغاية من الموضوعات النقدية المستقلة هي عرض صورة نقدية حديثة لها، في النقد الغربي خاصة ، واستغلالها في التفسير والتقويم لظواهر النقد العربي القديم

عامة ، فإن الغاية من العناصر المبثوثة في ثنايا عرضه للتراث النقدى القديم ، تتلخص في مقابلة ظواهر هذا التراث بما يماثلها في النقد الغربى لتأصيله، وتأكيد أسبقيته ،ووضعه في مكانه من تراث النقد العالمي .

(أ) ونختار من هذه الموضوعات النقدية المستقلة موضوعاً له صلة عميقة بدراسة الشعر العربي القديم ، هو : الوحدة العضوية .

وقد شغلت الوحدة العضوية النقاد العرب، قديماً وحديثاً، بوصفها قيمة فنية ، اختلفوا حول توافرها في الشعر الجاهلي خاصة والقديم عامة .

وقد دخل الدكتور العشماوي إلى دراستها بمفهوم نقدي محدد تأثر فيه بآراء كولردج وغيره في الصورة والخيال ، وهي آراء يلخصها قول **كولردج** في الصورة الشعرية :

" إن الصورة وحدها، مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبّر عنها الشعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ! أو حينما

تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة ، أو أخيراً حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية " .

وقوله في وظيفة الخيال في القصيدة :

" والخيال هو القدرة التى بواسطتها تستطيع صور معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر .

هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية " الملك لير " لشكسبير . ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة : منها العاطفي العنيف ، ومنها الهادئ الساكن ، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب ، نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة ، وهذه الوحدة التي تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تخلقها الطبيعة ذاتها التى هى أعظم الشعراء جميعاً ، حينما نفتح أعيننا على منظر طبيعى منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر.

ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف **شكسبير** لهروب **أدونيس** في الفسق من الإلهة **فينوس** التي كانت متيمة بحبه .... " !

وقد ترجم العشماوى هذه الأفكار النقدية وغيرها حول ضرورة ترابط الصور في الشعر ترابطاً " فنياً " ينتج وحدة عضوية ، إلى مبادئ نقدية تحدد مفهوم " الوحدة العضوية " ، وتوظف هذا المفهوم في مراجعة آراء النقاد القدامى والمحدثين في وحدة القصيدة في الشعر القديم ، يمكننا تلخيصها في مبدأين عامين يستوعبان مبادئ أخرى فرعية هما :

١- أن القصيدة، بصورها ولغتها ومعانيها، بناء واحد متكامل الأجزاء ، ومتحد العناصر .

٢- وأن هذا البناء المتحد معادل عاطفي لأفكار الشعراء ومواقفهم من أحداث الحياة من حولهم .

ومعنى ذلك ، فيما يقول العشماوى ، أن الصورة – التي هي عماد الشعر – لاتتحقق وظيفتها في القصيدة الحية لمجرد أنها أصابت وصفاً ، أو عثرت على تشبيه دقيق ، أو استوت على مستكشفات بصرية حادة ، أو جمعت فيما بينها صوراً من المرئيات أو المشاهدات الواضحة ، ولكن هذه الوظيفة تتحقق " حينما تحمل الصورة الواحدة نفس الإحساس الذي تحمله

الصور الأخرى ، وأن تؤدى نفس الوظيفة التى تؤديها ، وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية الأخرى فى كيان عضوى واحد ...... " .

وقد أخذ العشماوى ، انطلاقا من هذا المفهوم لطبيعة الصورة الشعرية ودورها فى إقامة البناء الشعرى المتحد ، يراجع آراء القدامي والمحدثين فى افتقار القصيدة الجاهلية خاصة، والقديمة عامة ، إلى الوحدة العضوية - ويدلل على توافر هذه الوحدة فى قصائد كثيرة ، ذكر من بينها **معلقةلبيد** التى يراها نموذجاً للقصيدة الجاهلية التى ترتبط عناصرها ارتباطاً عضوياً يجعل منها بناءً شعرياً واحداً ، يستوعب الوجدان الفردى والجماعى ، ويستمد مكوناته من البيئة التى يعايشها ، ويشخص صراعات الجاهلى مع الزمان والمكان من حوله ، وبذلك استطاعت معلقة لبيد، فيما يرى ، أن تبلغ فى النهاية درجة من التوازن ، وأن يتم فيها وحدة المغزى والموقف والرؤية الواحدة للوجود . وفى اختصار استطاعت أن تحقق التوازن بين المواد المتنافرة التى اشتملت عليها ! ولولا خشية الإطالة لعرضت نماذج من تحليله الرائع لهذه المعلقة ، فلاأظن أنى قرأت مايماثله عمقاً واستيعاباً ، وقدرة على رؤية التوحد فى مرآة التفرق ! كما أنها نموذج لقراءة جديدة للشعر الجاهلى

على أسس معرفية وفنية دالة ومتوازنة .

(ب) وقد حرص العشماوى على أن يقابل ، فى مبحثه عن نظرية النظم فى كتابات **عبدالقاهر الجرجاني** خاصة ، بين آرائه وآراء النقاد المحدثين على نحو ماتتمثل فى كتابات **ريتشاردز** ، **وإليوت** ، **وكولوردج** وغيرهم من نقاد الأدب عامة والشعر خاصة.

(١) فهو يرى أن آراء عبد القاهر فى أن الفضيلة والمزية فى كلام البلغاء لاتنصرف إلى اللفظ من حيث هو لفظ مفرد ، أو إلى صفات الألفاظ السلبية أو الشكلية ولكن من حيث قدرتها على إثارة الموقف العام، الذى هو موضوع النص الأدبى ، قد انتقلت فى صورة أو أخرى إلى كتاب **ريتشاردز** " **فلسفة البلاغة** " على نحو ماتتمثل فى قوله:

" إن النغمة الواحدة، فى أى قطعة موسيقية، لاتستمد شخصيتها ولاخاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها، وإن اللون الذى نراه أمامنا- فى أية لوحة فنية - لايكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التى صاحبته وظهرت معه . وحجم أى شيء وطوله لايمكن أن يقدرا إلا بمقارنتهما بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التى تُرى معها . كذلك الحال في الألفاظ، فإن معنى أية لفظة لايمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة

بمايجاورها من ألفاظ " .

ويرى أن كلام **ريتشاردز** هنا يقابل مايقوله عبد القاهر عن دور السياق فى تحديد دلالات الألفاظ وجمالياتها :

" وهل يقع فى وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، ومما يكد اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة وضيعة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ ! وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه : قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبو عن سوء التلازم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية فى مؤداها ؟ ....".

(٢) كما يرى أن هذه الأفكار عن ارتباط الألفاظ بسياقاتها فى النص قد انتقلت إلى**إليوت** على نحو ماتتمثل فى قوله :

" إن الكلمات القبيحة هى الكلمات التى لاتجد مكانها الملائم لها بين أخواتها ، وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحداثة العهد بها أو لشيخوختها وفوات زمنها ، أو

لأنها دخيلة مستوردة . ولكنى لاأعتقد أن أى كلمة قد استقرت فى لغتها يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال ، إن موسيقى أى كلمة فى حال تداخلها -مع غيرها إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ، وسائر الكلمات الواردة فى السياق كله ، بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق الذى وردت فيه ، ومعانيها الأخرى التى اكتسبتها من استعمالاتها الأخرى ، وماتثيره من ارتباطات كثيرة أو قليلة ..... "!

وليس من غايتنا هنا أن نمضى فى رصد هذه المقابلات المتنوعة التى يقيمها العشماوى بين أفكار من النقد العربى القديم، وأفكار تماثلها من النقد الأوربى الحديث، فهى مبثوثة فى دراساته النقدية، يستطيع القارئ أن يعود إليها ليستمتع بقراءتها فى سياقها النقدى الممتد، ولكن يعنينا أن نؤكد هنا أنها، وغيرها ، محاولة نقدية ناضجة لقراءة النقد العربى القديم قراءة تفسير وتأصيل لم يظفر بها هذا النقد على يدى غيره من المحدثين الذين درجوا على التقليل من قيمته عند مقابلة ظواهره بظواهر النقد الغربى .

الرؤية النقدية والمنهج

للدكتور حلمى على رزق

كان الدكتور العشماوى قد أنفق سنوات الماجستير قبل دخولنا الجامعة فى **النابغةالذبياني** ، وشاء لنا الحظ الجميل أن ينفق معنا السنة الأولى كلها فى معلقة النابغة . وكان العهد بالشعر بين يدى الشُرّاح المدرسيّين – يومذاك – أنه أمر قريب المأخذ ، تقال فيه كلمة الفصل والختام ، ذلك بأن الشاعر له – فى زعمهم – " قصد مقصود " من وراء هذا الحشد من الخصال الفنية ، ومعنى بعينه شاخص إليه لايعدوه . وهو ماصطلح القدماء من الشراح على تسميته «بأصل المعنى» .

وإذا بنا مع العشماوى لايعنيه شيء من هذا الأصل ولامن هذا المعنى ، وإنما كان شاخصاً بنا إلىَ الرؤية الفنية ولاغير ، أوقل الشعرية Poesie بلغة **جاكبسون** أو الشاعرية بلغة العرب القدماء .

والعشماوى – ويشهد به كتابه قضايا النقد والبلاغة – ربيب الفلسفة الرومانسية التى تعلو فيها هذه القيم الفنية ولاشك أن احتفاله الزائد فى هذا الكتاب بالخيال مصدرا للخلق الفنى ، ونبعا أوحد للإبداع الأدبى، كان من وراء ما كنا نحسه معه ـ يومذاك ـ من أن هناك منطقا يسيطر على عامة المعلقة ، وهذا

المنطق هو منطق الجمال الفني، ونعني به جمال التراكيب اللغوية ليس غير ، أو ليس الأدب - في قصاراه - إحساسا لغوياً بالأشياء ، كالموسيقى إحساس نغمي بها ، والتصوير إحساس لوني ، وإلا فما معنى التعبير عن السكون والهدوء بالموسيقى ... وهي نقر وضرب وعزف وأنغام، وهما محض سكون وهدوء ... معناه أن الهدوء وسكون الليل، أصبحا رؤية صوتية، أوقل رؤية نغمية، أو لغة موسيقية خالصة .

وهكذا انقلبت الآية معنا في فهم الشعر على يدى العشماوى. تأخر فيه أصل المعنى وتقدم عليه الجمال أوفن التعبير ، وهذا هو عصب " الفن للفن " الذى قال به **تيوفيل جوتييه** في **السوربون**، منتصف القرن الماضي، فيما يقولون.

وتلك هي النظرية التي حاربها الماركسيون ، وبالغ عنهم في الزراية عليها في مصر - أتباعهم ، من أدعياء المذهبية الصارمة، يوم كانوا هم الكلمة وهم المنطق وهم الرأى وهم الصحافة والإذاعة والتلفاز ، فرجعوا القهقرى - وهم يعلمون أو لايعلمون، بل ماكان يعنيهم أن يعلموا أولا يعلموا - عادوا القهقرى بالشعر وعامة الأدب إلى هذا الفهم المدرسي، يوم جعلوه وسيلة لاغاية ، وجميع مافى الأمر أن أدعياء الواقعية الاشتراكية استبدلوا - ذكاء منهم - بذلك القصد الذى مال به

المدرسيون الكلاسيكيون إلى الفضائل والأخلاق ، قصداً آخر هو " المجتمع " أو قل "الاجتماعية" ثم زادوا فاتخذوا لها "الإنسانية" وصفا واصطلاحا خدعوا به الشباب يومذاك ، فزينوا لهم تسخير مواهبهم إلى ماشاؤوا هم من هذه isims أو الإيديولوجيات ، لاإلى ماتشاؤه مطالبها المشروعة فى إنسانية الإنسان .

لقد كان العشماوى من أولئك النفر القليل الذين لم يغيروا جلدهم، كما يقولون، ذلك بأنه عاد إلينا من جامعة لندن، وعاصر ماعصرناه من هذه المذهبية التى لم تكن فلسفة منشورة فى مصر لذاتها ، وإنما كانت متجراً يتجرون بها فى سبيل الجاه والحظوة والسلطان ، عاصر ماعاصرناه من كل ذلك فلم يتزحزح عن سمته الأدبى الخالص ، فطرة منه وصدق طبيعه ، وكان يعلم – وكنا نعلم معه – أن الزحزحة تدفع بالمتزحزحين إلى الصدارة وقضاء المصالح وبعد الصيت ، ولكن العشماوى أكْبَرَ " الجمال الأدبى " أن يكون وسيلةً مبذولة إلى غيره من المقاصد والغايات، من النبل والإنسانية ، لأمر واحد لااختلاف عليه ، وهو أن الجمال الأدبى، والفنى هو – نفسه ـ النبل، وهو – نفسه – التقدم، وهو – نفسه – الإنسانية جميعاً .

ثم إن الإنسان – آخر الأمر – ليس سياسة خالصةً

ولااجتماعا خالصاً ولااقتصادا خالصا، ولا جتى عقلا ولامنطقا خالصا ، وإنما هو – فوق ذلك – إحساس فنى يطالب بحقه المشروع من جمال التعبير ، وهاهو **تشومسكى** فى يومنا هذا يقول بالتعبير الأدبى أصل " بيولوچى Biology فى جسم الإنسان.

وهذا القول الذى يقوله ، أو الاستنباط الذى استنبطه فى أصل اللغة " البيولوچى " استنباط علمى موغل – عنده ـ فى العلمية وإن عز على التجربة ، كالشمس يستنبط العلماء فيها أنواع التفاعلات والانفجارات، والتجربة معها – بعد – من رابع المستحيلات .

ونزيد على ذلك أن «القصد المقصود » أو «الغاية المتوخاة» أقصى مايقال فيها إنها حافز أو مثير ـ ليس غير ـ تحفز الأديب وتستثيره، ثم تمضى لطبيعتها لاتقرب عتبة الفن ولاتدخل فيه لأنها ليست من جسم الفن ولامادة الأدب .

ففرق كبير بين «**ليلى والمجنون**» حافزاً يمشى على رجلين، وبينها رؤية فنية، أو قل ـ هنا ـ أسلوباً أدبياً أو تعبيراً لغوياً أو «كلاما » ليس غير، كما يقول " **رولان بارت** " فالأدب ـ عنده ـ هو ذات الكلام، لاذات الموضوع، لأن القول بليلى، موضوعا للأدب،

ينزل بالأدب إلى الصنعة ، لأن الصنعة هى المعلومة القصد سلفاً كما يقول كولنجوود.

وهنا تكمن إنسانية الأدب أو الفن على وجه العموم ، أو ليس الفن هو الطبيعة المؤنسنة humanized، كما يقولون، وهم يعنون بها الطبيعة، مضافا إليها الإنسان ، من أجل ذلك قلنا ونقول : إذا سقطت إنسانية الأدب ، سقطت معها إنسانية الإنسان ، وهذا أمر غير منكور من وجوه الأزمة التى نعيش فى عقابيلها اليوم .

وليس هذا قولاً نلقيه على عواهنه ثم نمضى عنه ، وإنما نستلهم حكمة القرآن فى أن يكون الكلام هو المعجزة من بعد غيره من المعجزات ، وإن الإجماع يكاد ينعقد على أن إعجاز هذا الكلام فى لفظة ونظمه ، أو قل فى ذات أسلوبه وتراكيبه اللغوية ، وتلك هى " **نظريةالنظم**" التى عرف بها **الجرجانى** ، وهى نظرية أدبية خالصة من أجل ذلك رأينا العشماوى يذهب إلى لندن، فيكتب رسالته فى هذه النظرية ، وهى النظرية التى صادفت رضىً فى نفوس الأوروبيين الذين أشرفوا على طلابنا هناك منذ **الدكتورالقط** - فى منتصف هذا القرن - إلى العشماوى إلى **كمال أبوديب** - ربيب البنيوية المعاصرة، على اختلاف مابينهم .

ذلك بأن قضية النظم عند الجرجانى لم تقف به عند ظاهر الخصال الأدبية، صنيع أصحاب اللفظ من المعتزلة يومذاك ، وإنما جاوز هذا الجمال الظاهرى، إلى الجمال الناجم عن العلاقات الداخلية التى تحتم هذا التركيب أو ذاك فى الكلام، ففرق كبير «بين اشتعل شيب الرأس " و«اشتعل الرأس شيباً "، وأصل المعنى واحد ، والاستعارة - بعد - هى هى ، ولكنه الإحساس الطاغي بالشمول في الآية الكريمة ، ولاذكر للشمول فيها بلفظ أو نص ، وإنما هو طريقة التعبير أو النظم أو التركيب ، يزيد معها المعنى وينقص بالتقديم والتأخير . أو الحذف والإثبات ، فالتقديم والتأخير معنىً في حد ذاته - عند الجرجانى - يضاف إلى الملفوظ من الكلام بلا لفظ ، وهذا مايجتهد **الألسنيون المحدثون** اليوم فى استنباطه والتقنين له وخاصة علماء الدلالة . Semantics

يقول **الباقلانى** ، وقد قاس الناس على القرآن فقالوا : قرَّ فلانٌ عيناً ، وطاب فلانٌ نفساً، واعتد هذا السبق قمة الإعجاز المقول به فى القرآن ، وهذا القول بالسبق فى التراكيب، هو جوهر الخلق الأدبى، أو الإبداع الفنى بلغة العصر الحديث، فالآية الكريمة قد استحدثت إحساسا لغويا تنطبع معه النفس على ما يساويه من إحساس مادى بهذا المعنى الجديد

بالشمول، وتلك هى فلسفة اختراع المعانى عند العرب القدماء .

كان العشماوى من أولئك النفر القليل الذين مكنتهم طبيعتهم الفنية أن يحسن الوقوع على كثير من هذه الخصال بحسه الفنى قبل أسر المصطلحات العلمية أو الفلسفية ، صنيع **طه حسين والمرحوم مندور** ومن لف لفهما من فطاحل النقد الحديث ، كانوا كالملاح الماهر الخبير ، متى اخشوشن بهم البحر واشتدت عليهم الأمواج اتخذوا من خبرتهم الفنية - هادياً فوق أدوات الرصد وآلات الحساب ، ورحم الله **طه حسين** عندما أبى على **سهير القلماوى**، بدعابته الأبوية فى مناقشتها، أن يكون الناقد الأدبى أستاذاً لعلم التحليل النفسى .

على أن العشماوى لم يقف به الجهد عند هذا الحد من التأمل الفنى أو قل " التأمل الباطنى " ـ باصطلاح أستاذنا المرحوم خلف الله ـ فى الجرجانى ، وإنما جاوز دخيلة العمل الأدبى إلى دخيلة الأديب ، يرصد هذا الأثر المتبادل بين خصال النص وخصال الشاعر ، أو ليس "الأسلوب هو الرجل؟ " كما قال جورج بوفون Buffon ، وهى المقولة التى قالها فى الأكاديمية الفرنسية، فى القرن الماضى فابتدربها معياراجديداً فى درس الأدب ، أو قل صاغه هذه الصياغة التى شاعت فى أقلام النقاد إلى يوم الناس هذا ، على الرغم من هذه الحملة الظالمة، التى

حملها دعاة الماركسية على هذا المعيار كذلك ، ذلك بأنهم لايؤمنون بالإنسان غاية فى ذاته تنتهى إليه المواهب وخصال العظمة، لأن الفرد – عندهم – «ظاهرة اجتماعية»، أو قل: داخل فى «النسيج الاجتماعى» غير معزول عن العملية الاجتماعية برمتها ، فلاينبغى له أن يستأثر بفضل ولاعمل ولامزية ، وإنما كل ذلك مردود – ولابد – إلى المجتمع على سنة الجدل بين المجتمع والإنسان. فشرعوا بذلك هذه الشمولية التى يُجمع الناس – اليوم، وعلى رأسهم مصر – أنها فلسفة قتل الإنسان .

والعشماوى بإيمانه الصادق بالإنسان ، كان شاخصا، فوق ذلك، إلى صاحب الأدب ، يلتمس خصالاً من خصال الأدب ، كما يلتمس خصال الأدب من خصال الأديب ، فجعل يرصد حياة أبى نواس ، خطرة خطرة ، حتى وقع على خفى سريرته ، وكشف لنا عن جُمّاع شخصيته فى هذه «النِّرڤانا» أو لحظة النشوة Ecsdasy أو الصفاء والاسترخاء التى كان الرومانسيون ينشدونها فى أحضان الطبيعة، تاركين وراءهم هذه الحياة الدنيا بأوضارها وأوجاعها . وقد أسلموا أنفسهم لهذا النعيم المتصل ، فهناك، كما يقول العشماوى، بلغة أبى نواس :

هناك لاتتخطَّى الأذنَ لاغيةٌ ولاترى قائلاً من ذا .. ولاماذا ؟

وبعد ، فأنا لم آت هنا بجديد ، وإنما أردت أن أكشف عن هذه الآفاق البعيدة في فلسفة الأدب أو الفن التي استخفوا بها، كما استخفوا بغيرها، عن جهل قبيح، أعانهم عليه التسلط والاقتدار، لا العلم ولا الحجة ولاالبرهان ، ولم يعلموا أنهم ماكانوا - يومذاك - إلا واقعا اختلط أمره مع الشباب - يومذاك - بالحق الراسخ ، وفرق كبير: بين واقع موقوت، وبين هذا الحق المتصل الذي استمسكت به هذه القلة التي نحتفل بواحد منها.

فالواقع كالسحاب مهما تراكم في السماء لمن يحجب الشمس إلى الأبد قط ، وإنما هي الفتنة إلى حين ، وإن أخذناهم اليوم دافعوا عن أنفسهم بأنهم كانوا مرحلة لازمة من مراحل التاريخ، وتلك شنشنة، نعرفها من أساتذتهم، شرعوا بها في مصر، فلسفة " نفي الإنسان "وفرق كبير بين هؤلاء الجيل فلسفات ومذاهب متصلةً في وجدان الحضارة الإنسانية ، وبين أولئك المتسلطين آراء مرهونة بحينها موقوتة بيومها وساعتها.

وأعود فأقول وإذا سقطت إنسانية الأدب سقطت معها إنسانية الإنسان ، ورحم الله **عليّ بن أبي طالب** عندما قال :

«ولكننا لانرضى أن تسوء أخلاقنا لتحسن أخلاق عبيدنا» .

العشماوى
بين إعداد الممثل.. وإعداد الناقد

للدكتور سامى منير عامر

يقول **ستانسلافسكي** في كتابه " **إعدادالممثل** " : –

" التيارات الخفية، التي نستخدمها للاتصال ببعضنا البعض اتصالاً وجدانياً ، يمكن تسميتها إشعاعات، هذه الإشعاعات تصبح – في حالات انفعالنا الشديد – أكثر وضوحا وتحديداً..، إنها تشبه نهرا يجرى تحت الأرض ، يتدفق دون انقطاع تحت سطح كل الكلمات المتبادلة ، ولحظات الصمت التي تتخللها ، بحيث تحقق رابطة خفية بين المتحدث ، والمتحدث إليه ...

إن .البصر يعّبر عن المشاعر ، والكلام باللسان يعبّر عن الفكر، والمشاعر تؤثر على الأعضاء الصوتية ، لأن نبرات الصوت تعبِّر عن الانفعال الداخلي ، كما أن السمع . هو الآخر – منبه عظيم لتلك الأعضاء ، إلا أن السمع شيء موصول بالكلام ، هذا بالإضافة إلى أنهما يعملان معا على توجيه حركات الوجه واليدين " (١)

ويقول **چورج ديهامل** في كتابه " **دفاع عن الأدب** " : –

" ...الكلمات متاع شعب بأكمله، وكنزه، الواثق منه، غير المنازع فيه، ليأخذها من يريد ، ليستخدمها كل من يجرؤعلى ذلك ... يأخذ الرجل الكلمة ، وإذا بها ملك له ، بعد أن كانت

للجميع، فبطريقة نطقه ، وتحركات عضلاته ، وبحجم أنفاسه ، أو نسبة تصريفه هنا ، وبرنة صوته وتنغيمه ، بل وبالظواهر الإضافية؛ من تعبيرات وجهه ، إلى دلالة عينية ، إلى حركة يديه، وأعضائه وجسمه كله ، بكل هذه الوسائل يضع الإنسان طابعه الخاص على الكلمة التى يتفوه بها " (٢)

إن الشقة الزمنية التى تفصل مابين هذين النصين - المترجمين - لتكشف لنا الدربة الدءوب المتصلة على إحياء قراءة النص، ومحاولة إجادة توصيله؛ كصفتين رئيسيتين ملتحمتين فى شخصية أستاذنا الدكتور محمد العشماوى .

لقد كان فى بداية حقبة الأربعينيات (زمن نشر كتاب «دفاع عن الأدب») تلميذاً نابها لمترجم هذا الكتاب، ألا وهو شيخ النقاد الدكتور **محمدمندور** (٣) وفى ذات الوقت كان تلميذاً لعميد الأدب العربى، **الدكتورطهحسين**، الذى لم يدخر وسعاً فى تنمية أبناء قسم اللغة العربية، أدبيا وفنيا، إذ استقدم لهم من القاهرة الأستاذين : **جورج بك أبيض**؛ ليدربهم على تمثيل المسرحيات الكلاسيكية فى لغة عربية فصيحة، **وعبدالوارث عسر** مدرباً لهم على فنية الأداء الإلقائى الحى للنصوص العربية (له كتاب اسمه " فن الإلقاء " نشر سنة ١٩٧٦ بهيئة الكتاب) وحينما استوى عود العشماوى، إذ عُيّن معيداً بقسم اللغة

العربية بجامعة الإسكندرية (فاروق الأول أنذاك) لم تنقطع الوشائج الفنية الإلقائية بينه وبين النص الأدبي حين كلف بأداء محاضرات حول الأدب الحديث (شعرا)، والأدب القديم (شعراً).

لقد أخذ بجماع مشاعرنا، حين التحقنا ـ طلاّبا ـ بقسم اللغة العربية (عام ١٩٥١) إذ رأيناه يقرأ شعر شوقي وشعر المهجريين، ناهيك عن شعر الجاهليين ، فانتقلنا معه (حيث صوته الإيقاعي المنغم ، وأداء يديه وعينيه وارتعاشة جسده مؤدياً صادقاً) إلى مايبعثه فينا أداؤه الفنى الإلقائي من تحريك لخيالنا السمعي ، فيشتد قربنا ، بل وحبنا له من خلال ذلك الأداء الموهوب، الذى يجعل من ساكن اللفظ حياة تحبّب إلينا التسابق إلى دروس العشماوى، الذى ظل هذا رائده، وسمة مميزة له خلال محاضراته، حين تربع أستاذا للأدب والبلاغة والنقد حتى يومنا هذا .

وطوال سنوات دراسته، طالبا بقسم اللغة العربية (١٩٤٢-١٩٤٥) كان - ومازال - حميم العلاقة بزميله الطالب محمود مرسى، محمود المتخصص فى الفلسفة، والذى أُسندت إليه أدوار تمثيلية فى المسرحيات التى قدمتها كلية الآداب بجامعة فاروق الأول (الإسكندرية الآن) وكان هذا مما جمع أستاذ

الجامعة في الأدب والنقد (**محمد زكي العشماوي**) إلى الممثل المثقف الكبير (**محمودمرسي**) * فعملا ـ ردحا من الزمن ـ بالقسم العربي بهيئة الإذاعة البريطانية (منذ أواسط الخمسينيات) فكان أن أثمرت تلك العلاقة – الصادقة الأصيلة الوشائج – ترجمة ذلك الكتاب الأم في " فنية إعداد الممثل " لمؤسس مسرح الفن بموسكو صاحب الطريقة الطبيعية، دونما تصنع في أداء الممثل ، ذلكم هو **قنسطنطينستانسلافسكي،** وقد نشرت هذه الترجمة عام ١٩٦٠.

وهكذا طوال سبعة عشر عاماً ، تفصل مابين تاريخ نشر الكتابين المذكورين (**دفاع عن الأدب** ١٩٤٣، **وإعداد الممثل** ١٩٦٠) ظل أستاذنا العشماوي ينمىّ في نفسه ونفس تلاميذه ، كيف يعدون أنفسهم مدرسى أدب ونقد، خلال صدق معايشتهم للنصوص التي يستقرئونها ، فيؤدونها أداء تمثيلياً محققاً ماجتمع عليه الأمر في نصي «ديهامل " و " ستانسلافسكى " من حيث صدق طرائق توصيل الكلمة الفنية بين الملقى والمتلقى ممايجعل من الملقى مبدعا جديدا للنص الذي يلقيه ، ويحرك الخيال السمعي (٤) لدى المتلقى ، فيبدع ـ هو الآخر، بينه وبين نفسه ـ نصاً متجدداً يحفزه إلى محاولة التقليد ثم الإبداع ، التى خرجت من بين يديه كثيرين تعلموا عنه ، كيف ينعمون بحب

صدق الآداء الإلقائي (تمثيلاً) إلى جانب صدق البصر النقدى (تدريسا) والذين أُعُدّ نفسى واحدا منهم (٥) .

ويبدو أن دراسة أستاذنا العشماوى للنقد الغربى القديم مع إعجاب خاص منه بطريقة إبداع نقد النص الشعرى بعد معاودة قراءته - كما قال بها الإمام **عبد القاهر الجرجانى** (٦) - إضافة إلى تعمقه فيما وراء نظرية " الخيال الثانوى " عند الشاعر الناقد الإنجليزى (**كولردج**) (٧) ، يبـــــدو أن ذلك الإعجاب ، وهذا التعمق ، قد صادفا نفسا تحيل كل ماترشفه آداءً حياً ، يجعل من الكلمات والجمل كيانات تنبض بحيوات متعددة، تعدد المواقف الإنسانية، مماتلحظه في تحليله اللغوى الفنى - حتى فى أضيق صوره، خلال بيت واحد من الشعر - الذى يكاد يكون شكلاً قريباً من أشكال " المونولوج الداخلى " لممثل وقع فى فخ ورّطه فى صراع بين شدة شوقه لرؤية محبوبته، وبين ذيلها المتربصين به، منعا له من تحقيق مأربه، يقول العشماوى، معلقا حول فنية ماوراء " النظم " فى الاستعارة، لبيت **ابن المعتز** : -

وإنى - على إشفاقِ عينى من العِدَا - لتجمحُ منى نظرةٌ ثم أُطرِقُ

" ففى بيت ابن المعتز استعارة رائعة حقا ؛ ولكن روعتها

لاترجع لمجرد استعارة الجموح للنظرة ، فإن جموح النظرة، وحده ، ماكان ليبلغ هذا التأثير ، لولا تلك العناصر التى جمعها الشاعر، والتى نجحت فى الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه النفسى .

والموقف هو موقف شاعر محب ، يرى حبيبته أمامه ، ويود لو استطاع أن يمتّع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللهفة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على أن تلتقى عينه بعينها، ولكنه - لسوء الحظ - محاط بالأعداء من كل جانب ، وجميعهم ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين :

- إما أن يخضع لعاطفته المشبوبة فيبعث بنظرته إلى حبيبته ضارباً عُرض الحائط بهذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ، فيفتضح أمره.. ويكشف عن حبه.

- وإما أن يرضخ لخوفه وإشفاقه من أعدائه ، ورغبته فى إخفاء هذه الحقيقة عنهم ، فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته حرصا منه على نفسه وعليها، ولكنه لم يستطع ، رغم هذه المحاولات التى بذلها أن يكتم حبه ، ويكتب مافى صدره من لهفة وشوق إلى حبيبته ، وأن يقاوم الرغبة فى النظر إليها .

وإذا بالشوق يغلبه ، وإذا بهذه العاطفة الحبيسة فى صدره

تنطلق منه، على رغم هذه القيود التى تقيدها ، فتجمح منه نظرة ثم يطرق .

وفى إطراقته هذه الأخيرة ، إحساس عميق بكل معانى الإشفاق والخجل التى تصطرع فى نفسه .

وليس من شك فى أن الذى حمل إلينا هذا الإحساس كله هو مافى البيت من علاقات، ومافيه من صياغة ، ومافيه من قدره على استغلال اللغة ووظائفها " (٨)

إن التعلق اللغوى الفنى السابق لموقف الشاعر ليكشف عن براعة " تمثُّل " مايوحى به سياق الموقف من مشاعر داخلية، لابدِ أن تظهر انعكاساتها على وجه الممثل ونظراته وإشارات يديه ، وحركة جسمه ، وسرعة نبضه خين تفلت منه نظرة – رغم أنفه – إلى وجه حبيبته ، ثم يتبين مدى شناعة هذه اللفتة، إذ ستحمل له الوبال من الذين يحولون بينه وبين محبوبته، فيطرق خجلاً ، ورضوخا لما يلقاه من صنوف المهانة جزاء فعلته .

وإلى هذا " التمثُّل " يشير ستانسلافسكى فى كتابه " إعداد الممثل " فيقول : –

" إن حركتنا الخارجية المرئية هى مظهر للنشاط والفاعلية،

وإن العمليات الداخلية، غير المرئية، المصاحبة للاتصال الوجداني ، مصدر، من أهم مصادر الفعل ...

.. وإذا كنت تريد أن تبادل شخصاً ما أفكارك ومشاعرك وجب عليك أن تقدم إليه شيئا تكون قد خبرته بنفسك " (٩)

فالممثل الجيد، على حد قول المخرج والمؤلف والممثل " **بيتربروك** "في كتابه (**النقطة المتحولة**) : -

" هو الذى يطور فى نفسه القدرة على أن يحس ويتفهم ، ويعبر عن مدى من الانفعالات ، يتراوح من أكثر الانفعالات خشونة لأكثرها دقة ورهافة ، وعلى الممثل أن يطور معرفته وفهمه إلى النقطة التى يصبح عقله عندها قادراً على العمل بكامل يقظته وانتباهه حتى يتفهم دلالة مايفعل " (١٠)

وهذا الذى أوردناه، عن «التمثُّل» فى مجال الاندماج المستمر المتطور، بين الممثل ودوره، وعلاقتهما الوجدانية بجمهور المشاهدين، هو ماحفز العشماوى - ناقداً مسرحياً - على التنبيه فى كتابه (**المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة**) إلى أهمية الإحساس والتمثيل والهضم فى الإبداع المسرحى قائلا :

" وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية فى القديم فقد ظهر المسرح فى حياتها الحديثة ، ولكن المسألة ليست ظهور المسرح بناءً ، وإنما هو ظهوره فناً ، المسألة هى إحساس وتمثيل وهضم ، ولابد من حياة طويلة ، لنا ، مع المسرح، حتى يصبح المسرح - فى حياتنا الأدبية والفكرية - شيئا طبيعياً يصدر عن عراقة وأصالة، لا عن فكرة مقلدة منقولة ....

فتوفيق الحكيم، الذى يتوافر على دراسة التراجيديا اليونانية فى صبر وجلد - كما يقول - يدعونا إلى ترجمتها ثم النظر إليها بعيون عربية لنخرجها للناس مرة أخرى ، مصبوغة بلون تفكيرنا مطبوعة بطابع عقائدنا " (١١)

هذا الإحساس وهذا التمثيل ، ومعهما الهضم والمعايشة الطويلة للأعمال المسرحية الغربية ، بهدف معاودة رؤيتها بعيون عربية ، كى تعرض مرة أخرى على الناس، مصبوغة بلون تفكيرنا ، مطبوعة بطابع عقائدنا ، كل ذلك من شأنه أن يوحى لنا بأن أستاذنا الدكتور العشماوى، يعرف أن لابد للمثل الموهوب من واعية نقدية ، تستعيد العمل، مرات ومرات، حتى يمكنه أن يمضى فى تفسير دوره - ضمن العمل بأكمله - تفسيراً جديداً، وتحويله إلى نبض حياة متجددة تملأ دائرة الأضواء المتسعة

العميقة الرهيبة ، ألا وهى منصة المسرح ، التى من شأنها أ يكرم الممثل فوقها، أو يهان، حين يواجه الجمهور مباشرة .

ومن هذا المنطلق، فإن التأمل الطويل للنصوص الأدبية ومحاولة إعادة قراءتها بهدف تجديد رؤيتها ، كثيراً مايشير إليهما أستاذنا، خاصة حين يتصدى لنقد مسرحية ما ، موليا حوارها أهمية خاصة (لأنه هو الذى يصدر منطوقاً على لسا الممثل ومحملاً بانفعالاته المتباينة) وممزوجا ببعض الإيماءا واللفتات الأخرى (التى تعمل مع الحوار على أن تصّاعد بالأحداث إلى ذروتها) يقول : -

" وأكثر مايحتاجه الناقد - فى هذه الناحية - هو تتبع حوا المسرحية ولغتها بعين لاترى ظاهر الشىء وحده ، وإنما ترى مااستخفى وراء الكلمات به من دلالات، متقصيا كل العناصر الإيحائية المستخدمة على طول المسرحية ، والتى يحاول المؤلف عادة أن يبرز من خلالها موقفاً ، أو يثير قضيه ، أو يشير إلى فكرة أو فلسفة ما .

ومن هنا ، وجب على الناقد أن يكون من الفطنة والدراية بالأعمال المسرحية ، بحيث لاتفوته لفتة أو طرفة أو إشارة أو خلجة ، إلا ويعرف مصدرها ، ومدلولها ، ومهمتها فى العمل

المسرحى الذى أمامه " (١٢) .

إن هذه العبارة لتكشف لنا تلاحم شخصية الناقد بشخصيته المؤدى للدور الممثل .

فالبحث فيما وراء كلمات الحوار، بقصد التحليل والتفسير لنقد النص من خلال لغته ، هذا أمر يختص به الناقد (الأكاديمى) ، فإذا ماأضفنا إليه - أى الناقد - " بحيث لاتفوته لفتة ، أو طرقة ، أو إشارة ، أو خلجة إلا ويعرف مصدرها ومدلولها ومهمتها " ، إذا أضفنا ذلك التفسير الدقيق للحركة التى يوحى بها موقف المتحاورين بالمسرحية ، وجدنا أنفسنا أمام مؤدٍ لماوراء كلمات النص المسرحى ، بغية إخراجها من سكونها إلى حيوية تتحرك بها فوق منصة المسرح بقصد إيصال انفعال المشاهد بالأحداث ، إلى مايهدف إليه - إيجابياً - كل من المؤلف والمخرج، اللذين يمزجان خبرتيهما كى نرى - نحن المشاهدين - النص المسرحى ينبض برؤية تتجدد دوما من خلالهما وبخلالنا .

هذا الملمح المتميز فى شخصية أستاذنا العشماوى (تلاحم شخصية الناقد بشخصية المؤدى للدور الممثل) (١٣) هو مادفعه حين حديثه عن أستاذه طه حسن بصحيفة "**الأيام**" التى

تصدرها جامعة الإسكندرية (١٩٨٩/٩/١٧) أن يقول :-

" أما الانفجار الثاني فهو ماستحدثه في اللغة من أسوب جديد كتابةً ونطقا.

فمن أبرز مايتسم به أسلوب طه حسين أنه أسلوب منبسط عذب تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحرارتها وتطرفها من روح الكاتب وشخصيته " (١٤)

هكذا يعترف الدكتور العشماوي بما شد الناس إلى طه حسين ، وأطلق عليه تعبير (الانفجار الثاني) في اللغة المنطوقة ، حيث إن صوت طه حسين (منبسط عذب تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحرارتها وتطرفها من روح الكاتب وشخصيته).

وهذا من شأنه أن يعيد إلى أذهاننا محبة الطالب محمد زكي العشماوي لأستاذه طه حسين التي ارتبطت عنده ـ فيما ارتبطت ـ بما أحدثه صوته في نفسه من انفجار أدى إلى أن يكون هو الآخر – أي الدكتور العشماوي – مبدعاً لأداء النص بين تلاميذه ، فكنت أنا من بين من اجتذبهم إيقاع هذا الصوت الصادق الأداء، فنيا، صوت العشماوي، فصوت الكلمة هو البدء الذي عنه يمكن – في الأغلب – الولوج إلى العالم الفني الأدبي،

بمايولده فى سمعنا وخيالنا من دلالات وإيحاءات مستكنة (١٥) يدفعنا إلى متابعتها - فى شغف محبب - مايحدثه الناطق المبدع من وسائل بها يستخرج مكنون سر الألفاظ إلى الآذان فيفعل فعله بخيالنا ونفوسنا ، ممايعيد إلى ذاكرتنا الانفعالية الواعية (١٦) (وهذه التسمية لستا نسلافسكى صاحب كتاب «إعداد الممثل») ماقال به **ابن جنى** ، حيث يتناول العوامل التى تؤثر فى المعنى، كالنبر، والتنغيم، والاستعانة بإشارات من الوجه أو اليدين أو غير ذلك فيقول : -

" وقد حذفت الصفة ، ودلت الحال عليها ، وذلك فيما حكاه صاحب " الكتاب " من قولهم : سير عليه ليل ، وهم يريدون «ليل طويل» ، وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لمادل من الحال على موضوعها ، وذلك أنك تحس فى كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم مايقوم مقام قوله : طويل ، أو نحو ذلك ، وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته وذلك أن تكون فى مدح إنسان ، والثناء عليه فتقول : كان والله رجلا ، فتزيد فى قوة اللفظ بـ " الله " هذه الكلمة وتتمكن فى تمطيط اللام ، وإطالة الصوت لها .

وكذلك تقول : سألناه فوجدناه إنساناً ! وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه ، فتستغنى بذلك عن وصفه بقولك . إنساناً

سمحاً أوجواداً أو نحو ذلك .

وكذلك إن ذممته، وصفته بالضيق فقلت : " سألناه وكان إنسانا، وتزوى وجهك وتقطبه فيغني ذلك عن قولك : إنساناً لئيماً أو لحزا أو منجلاً أو نحو ذلك " (١٧)

ورغم طول هذا النص السابق ، فإنني آثرت إيراده ، حتى يستبين القارئ ، كيف أن أستاذنا – من وجهة نظرى، تلميذاً له – يجعل من تخصصه حياة ، يغلفها بفنه الآدائى الصوتى ، فهو صوت أكاديمى نقدى يأخذك فى طياته ، متنقلاً بك بين ثقافات عربية (من مثل ماأوردته عن ابن جنى) وثقافات غير عربية (من مثل ماأوردناه عن ستانسلافسكى) ، فهو – بلامراء – قدرة لمن أراد أن يثابر حتى يتجدد دوماً أداؤه اللغوى الإيحائى.

وهو لايكتفى بأن يؤثر تلاميذه بتلك القدوة ، بل إن عطاءه – الذى قد عهدناه فيه لاحدود له – جعله يمضى مؤمنا بهدفه منفذا له – فيؤسس مدرسة باقية لفن المسرح ، تمتد حياتها، معتمدة على أسس علمية جامعية ، فكان أن سعى حثيثاً منشئاً قسم المسرح ضمن أقسام كلية الآداب / جامعة الإسكندرية، حين كان نائباً لرئيس جامعة الإسكندرية لشئون التعليم والطلاب (أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات) وكذلك سعت

إليه محافظة الإسكندرية (أيام محافظها الثورى **حمدي عاشور** فى الستينيات) أن يكون عضواً بلجنة قراءة النصوص،،التى كانت تعرضها فرقة الإسكندرية المسرحية - وكنت أحد الممثلين بها - ويكفينا دليلاً على استمرار إيمانه بذلك المنهاج الفنى ، أنه مازال، حتى اليوم - وهو أستاذ متفرغ للأدب والنقد بكلية الآداب - يقوم بتدريس النقد المسرحي بهذا القسم .

وحسبنا اعتزازاً بقيمته - التى تحتضننا فى فيض من المحبة أكثر من احتضاننا لها - أنّنا قد منّ الله علينا به، واحداً من " الأفراد ذوى العقول الخلاقة ، يدربون مخيلاتهم، حتى يتمكنوا من خلق آثار فنية، من شأنها أنْ تجعل غيرهم من البشر يحس بالوجود الإنساني والحاجات التي يتطلبها ... فيبعثون فيه وجهة نظر خاصة، تجعله يقبل - عن رضىً - كل تغيير يرمي إلى تحقيق حياة أغزر وأكثر امتلاءً " (١٨)

ولايسعنى - فى ختام انطباعى المتواضع، هذا، عن حبيبى وأستاذى العشماوى - إلا أن أردد قول أندريه جيد: -

" لتكن حياتك ثائرة مثيرة ، ولاتجعلها هامدة ساكنة "

الهوامش والتعليق : .

(*) سامى منير عامر تلميذ تربي فى حضن بيت العشماوى منذ سنة ١٩٥١ وحتى الآن.أستاذ غير متفرغ للأدب والنقد بقسم اللغة العربية / كلية التربية جامعة الإسكندرية.

١- قنسطنطين ستانسلافسكى – إعداد الممثل – ترجمة د. محمد زكى العشماوى والأستاذ محمود مرسى صفحات ٢٦٦ ، ص ٢٦٩ ، ص ٢٦٤. سلسلة الألف كتاب تحت رقم (٣٠٧) القاهرة سنة ١٩٦٠ ط ١

٢- جورج ديهامل / دفاع عن الأدب / ترجمة وتعليق د / محمد مندور ص ١٩٦ ، ص ١٩٧ ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٣.

٣- فؤاد دوارة / عشرة أدباء يتحدثون / ص ١٩٠ / كتاب الهلال رقم ١٧٠ يوليو سنة ١٩٦٥.

* محمود مرسى : قالت عنه صحيفة «الأهرام» / العدد ٣٨٧٠٣ – الاثنين ٢٣/١١/١٩٩٢ تحت عنوان " بطل كل المعانى " .

فقدرته المدهشة على تقمص الشخصية ، وأداؤه السهل الممتنع للأدوار التى يقدمها ، وتعبيره عن أعمق الانفعالات الإنسانية دون افتعال أو عناء ، يجعله يقف فى مصاف النجوم العالميين .

محمود مرسى – حسب رأى الخبراء – قفز بالأداء التمثيلى خطوات واسعة إلى الرقى. ذات مرة وصفه أحد كتابنا الكبار بأنه " بطل بكل المعانى " أعتقد أن هذا سر عظمته وأستاذية " محمود مرسى " أنه ايقدم أداوراً بقدر مايقدم معانى.

ويهمنى هنا أن أضيف أن أستاذى الدكتور محمد العشماوى – وفق روايته لى – حين كان معارا عام ١٩٦٧ إلى دولة الكويت يعمل أستاذاً معاراً بكلية الآداب جامعة الكويت ، قد كتب مسلسلاً إذاعياً عن الشاعر المتنبى وعقدت البطولة فيه لزميل دراسته، محمود مرسى، الذى أسند إليه دور المتنبى .

ومازال حبل الود الفنى موصولا بينهما حتى ساعة كتابة هذه السطور وهذا

يثبت رأيى فى أن حب أستاذى الدكتور العشماوى للأداء الصوتى " دراميأ » مكنه من كتابة هذا المسلسل لحياة شاعر كبير، هى فى – حد ذاتها - مأساة الكلمة والفعل فإلقاء شعر المتنبى – كما سمعت العشماوى يردده – يحتاج إلى طاقة جبارة لاتدانيها إلا طاقة محمود مرسى .

وهكذا امتزج جهد الكاتب الناقد بجهد المؤدى الفنان .

٤- الخيال السمعى : هو أن تسمع بأذن الخيال ، إيقاعات تنقلك إلى أجواء تشكلت فى ذهن الشاعر ، وإذا تركت هذه الصور ، لتترسب فى ذهن القارئ من دون أن يسأل عن علاقاتها المنطقية ، وحلقات ارتباطها ، فإنها - فى النهاية - تحدث التأثير المطلوب .

- انظر د / عبد الواحد لؤلؤة – الأرض اليباب – الشاعر والقصيدة:تى . إس . إليوت ص ٣١ ، ص ٣٢ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٨١ بيروت .

٥- أشار علىّ أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى ، بأن موضوع الدكتوراة لابد أن يكون قريبا من نفسك ، وأنا – والكلام هنا للدكتور العشماوى – أعرف أن المسرح هو عشقك الأول منذ أن قمت بالإشراف عليك وأنت أحد أعضاء فريق كلية الآداب سنة ١٩٥٢ ضمن منتخب جامعة فاروق الأول للتمثيل (آنذاك) والذى أدى أمام رئيس الجمهورية اللواء محمد نجيب مسرحية (الوطن) من إخراج **الأستاذ زكى طليمات** فى ديسمبر سنة ١٩٥٢.

هذا بالإضافة إلى الأداور المسرحية الأخرى التى قمت بأدائها فى كل من فرقتى (المسرح الحديث) تحت قيادة الفنان نور الدمرداش سنة ١٩٥٨، وفرقة الاسكندرية المسرحية تحت قيادة رجل المسرح الفنان نبيل الألفى سنة ١٩٦٤ ناهيك عن كونك ممثلا بإذاعة الاسكندرية المحلية منذ سنة ١٩٥٥ وحتى ساعة إعداد الدكتوراة سنة ١٩٧٢ ، لأن كل ذلك سيوفر لك أرضا خصبية لبحث كبير يتسع لمقام المسرح الذى نحبه سويا .

وليكن موضوع أطروحة الدكتوراة :

(المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية بين البناء الفنى والنقد

. الاجتماعي والسياسي ١٩٤٥ - ١٩٧٠) .

وهكذا تم إعدادي ناقدا سنة ١٩٧٢ من خلال إعدادي محباً للتمثيل سنة ١٩٥٢ وهو ماشدني إلى أستاذي وشد أستاذي إلي .

٦- "... ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل ، عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا " النظرة الأولى حمقاء " ، وقالوا : " لم ينعم النظر ، ولم يستقص التأمل " .

وهكذا الحكم في السمع وغيره من الحواس ، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ، مالم تتبينه بالسماع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم الذوق بأن تعيده على اللسان ، مالم تعرفه في الذوقة الأولى ، وبإدراك التفصيل ، يقع التفاضل بين راءٍ وراءٍ ، وسامع وسامع وهكذا "

- انظر كتاب " **أسرار البلاغة** " ص ١٤٧ / **عبد القاهر الجرجاني** .

٧- الخيال الثانوي ، هو السر في إبداع الفنانين والشعراء، إنه يوجد مع الإرادة الواعية ،وهو يستمد مادته من عناصر مختلفة ولكن الفنان يختزن هذه العناصر ويذيبها ويلاشيها ويحطمها في «لاشعوره» لكي يخلق منها شيئاً موحداً جديداً يبرزه شعوره الفني الواعي .

- انظر كتاب "**كولردج** " تأليف د / **محمد مصطفى بدوي** ط ١ سنة ١٩٦٠ ص ٨٧.

والواقع أن **محمد مصطفى** بدوي - وهو الآن أستاذ الأدب والنقد العربي الحديث بكلية **سانت‌انطوني** بجامعة **اكسفورد** - قد كان زميلا لأستاذنا الدكتور العشماوي بكلية الآداب - جامعة فاروق الأول وهو متخرج في قسم اللغة الإنجليزية، ومتخصص في نقد مسرح **وليام شكسبير** ويكتب الشعر باللغة العربية، وكذلك باللغة الانجليزية، وله عدة كتب في النقد، بين مترجم ومؤلف منها : قواعد النقد الأدبي (مترجم) وكتاب : دراسات في الشعر والمسرح (مؤلف) ومازالت العلاقة موصولة بينه وبين أستاذنا العشماوي حتى الآن .

٨- د / محمد زكي العشماوي / قضايا النقد الأدبي والبلاغة / ط١ ص ٣٤٤،

ص ٣٤٥ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر / الإسكندرية سنة ١٩٦٧.
٩- كتاب " إعداد الممثل " / ستانسلافسكى ص ٢٥٧.
١٠- بيتر بروك / النقطة المتحولة (أربعون عاما فى استكشاف المسرح) ترجمة فاروق عبد القادر / عالم المعرفة رقم (١٥٤) ص ٣٢١ ، ص ٣٢٢ أكتوبر سنة ١٩٩١ - وزارة الإعلام / الكويت .
١١- د / محمد زكى العشماوى / المسرح - أصوله واتجاهاته المعاصرة / ص ١٥٨ دار النهضة العربية / بيروت .
١٢- نفس السابق ص ١٧٠ ، ص ١٧١ .
١٣- كنت قد تناولت شخصية أستاذنا الدكتور العشماوى فى كتابى (وظيفة الناقد الأدبى) الصادر عن دار المعارف سنة ١٩٨٤ تحت عنوان " النقاد والشعراء " من ص ١٤٠ حتى ص ١٥٢.

وإنى أرى أن نقده الشعر وتأليفه أيضا للشعر ، قد أمداه بطاقة هائلة حين أدائه الشعر تمثيلاً ، ولايخفى عن بالنا، جميعا، أن المسرح نشأ نشأة شعرية عند اليونان، وقد أتيح للدكتور العشماوى أن يدرب على يدى جورج بك أبيض ، هو وزميله الفنان محمودمرسى على أداء دوريهما فى مسرحية أوديب لسوفوكليس بلغة عميد الأدب العربى الدكتورطه حسين باشا التى هى أقرب إلى الشاعرية الغنائية .

١٤- صحيفة " الأيام " - جامعة الاسكندرية - (١٩٨٩/٩/١٧) صفحة الأدب والفكر - شخصية الأسبوع " طه حسين " بقلم د / محمد زكى العشماوى.
١٥- د / سامى منير عامر - كتابه " من أسرار الإبداع النقدى فى الشعر والمسرح " ط ١ سنة ١٩٨٧ ص ١٨ ، ص ١٩ - منشأة المعارف - بالاسكندرية.
١٦- إعداد الممثل - ستانسلافسكى : ص ٦٧ ، ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ص ٣٣٢ .
١٧- ابن جنى / الخصائص جـ ٢ من ص ٣٧٠ إلى ٣٧١ نقلا عن كتاب (فقه اللغة فى الكتب العربية) د / عبده على الراجحى ص ١٦٩- دار النهضة العربية - بيروت .
١٨- ستيفن سبندر - الحياة والشاعر - ترجمة د / محمد مصطفى بدوى ومراجعة د / سهير القلماوى / سلسلة الألف كتاب تحت رقم (٢٥٨) ص ٢٩ / مكتبة الأنجلو المصرية .

العشماوى وقضية الوحدة العضوية
فى القصيدة الشعرية

أ.د. عثمان سليمان موافى

تعد قضية الوحدة الفنية، فى العمل الأدبى، بوجه عام، من أهم قضايا النقد الأدبى . ومرد هذا ، إلى ارتباطها الوثيق ببنية النص وصياغته الفنية ، التى تعد هذه الوحدة عنصراً هاماً من عناصرها . وبغض النظر عن نوع النص وجنسه الأدبى ، فقد يكون قصيدة شعرية ، أو فنا من الفنون النثرية ، قديمة كانت ، أم حديثة .

وهذا يفسر لنا سر اهتمام مفكر مثل " **أرسطو** " بموضوع وحدة العمل الأدبى ، الذى دعا إليه ، وهو بصدد الحديث عن بعض الفنون الأدبية، كالمسرحية والملحمة ، ووضعه الأسس الفنية لكل فن منهما ..

ويتضح هذا من إشارته إلى أن وحدة العمل الأدبى فى بعض الفنون الأدبية التى تقوم على المحاكاة ، هى وحدة موضوعية تقوم على محاكاة فعل من الأفعال .

ولذا يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل ، أو بتر جزء، انفرط عقد الكل وتزعزع لأن مايمكن أن يضاف ، أو لايضاف دون نتيجة ملموسة، لايكون جزءاً من الكل) (١)

وواضح من هذا النص أن الوحدة التى يدعو إليها " أرسطو " تتمثل فى ائتلاف أجزاء النص وتماسكها ، تماسكا قوياً كتماسك أعضاء الجسد الواحد. ومايترتب على ذلك من تسلسل للأفكار والمعانى .وهذا النوع من الوحدة ، يطلق عليه بعض نقادنا المعاصرين اسم الوحدة المعنوية ، أو المنطقية . (٢)

وهذه الوحدة المعنوية قريبة شبه بتلك الوحدة التى دعا إليها بعض نقادنا القدماء ، الذين كانوايمارسون كتابة بعض الفنون النثرية . وكانوايصدرون فى دعوتهم هذه عن إدراك واع، لتداخل الشعر والنثر فى كثير من الخصائص الفنية ، وإخضاع هذين الفنين لمقاييس نقدية واحدة .

ويتضح هذا من قول بعضهم متحدثا عن صفات الشاعر وشعره:

(ويسلك منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم. فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة... بلا انفصال للمعنى الثانى عماقبله ، بل يكون متصلا به وممتزجاً معه)(٣)

ويبدو من فحوى هذه العبارة أن هذا الناقد يحاول فرض

بعض الخصائص الفنية للنثر على الشعر ، ومن أبرزها الوحدة المعنوية ، التي تعد إحدى سمات الفن النثري ، والتي تتمثل – كما يرى - في تسلسل الأفكار والمعاني، وتلاحم أجزاء النص وتماسكها .

هذا التلاحم قد كون يكون كليا ، بين أجزاء النص كله ، سواء كان نصا نثرياً ، أم شعريا ، أي (يجب أن تكون القصيدة كلها ، ككلمة واحدة، في اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وفصاحة ، وجزالة ألفاظ، ودقة معان) (٤)

(مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض فمتي/انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالمه) (٥)

وقد يكون هذا التلاحم جزئياً ، أي بين البيت والبيت، وكانوا يطلقون عليه اسم «القران» ، ويستدلون به على قوة طبع الشاعر وصوره وصدق عاطفته ، ومصداقا لهذا قول **ابن قتيبة**: (وتتبين التكلف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقرونا لغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه).

ولذا قال **عمر بن لجأ** لبعض الشعراء ، أنا أشعر منك، قال : وبم ذاك ؟ فقال : لأني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت

وابن عمه.

وقال **عبيد بن سالم لرؤبة** : مت ياأبا الجحاف إذا شئت فقال رؤبة وكيف ذلك ؟؟

قال : رأيت ابنك **عقبة** ينشد شعرا له أعجبنى ، قال رؤبة نعم ولكن ليس لشعره قران .. أى لايقارن البيت بشبهه) [٦]...

والواقع أن الدعوة إلى الوحدة الجزئية ، بين البيت والبيت، على نحو ما رأينا ، وكذا الدعوة إلى وحدة النص الشعرى لم تصدر عن إجماع نقدى ، من كل نقادنا القدماء وإنما هى تعبر عن وجهة نظر بعضهم ، أو طائفة منهم كانت تنظر فى الشعر نظرة جديدة ، مغايرة تماما لنظرة المحافظين من النقاد آنذاك.

ويبدو هذا من فحوى **قول الحاتمى** ، بعد أن عرض وجهة نظر هؤلاء النقاد فى الوحدة المعنوية: (وهذا مذهب اختص به المحدثون ...) [٧]

أما الذوق المحافظ، فقد كان بمنأى عن هذه الوحدة، لأنه كان يلتمسها بين شطرى البيت الواحد، لابين بعض أبيات القصيدة، أو القصيدة كلها (٨)

وعلى أية حال ، فواضح مماسبق أن منحى أسلافنا من

النقاد العرب، فى الوحدة المعنوية ، يشبه، إلى حد بعيد ، منحى أرسطو فى ذلك . وبالرغم من إيماننا بتأثر البلاغة العربية، فى نشأتها، بعد الإسلام، ببعض المؤثرات الأجنبية ومن بينها الفكر الأرسطي ، فلاينبغى أن نتخذ من هذا دليلا على تأثر هؤلاء النقاد بأرسطو فى هذه الناحية ، كما يزعم بعض النقاد العرب المعاصرين .(٩)

وذلك لأن دعوة هؤلاء النقاد إلى تحقق الوحدة المعنوية فى القصيدة الشعرية ، لم تنشأ من فراغ . ولكنها ظهرت بعد أن أصبحت هذه الظاهرة الفنية سمة غالبة على القصيدة الحديثة، آنذاك .

ومن المعروف أن القصيدة الشعرية تطورت، بعد الإسلام، وظهر أثر هذا التطور واضحا فى بنيتها الفنية .(١٠) وذلك بفعل التطور الحضارى والاجتماعى الذى طرأ على العرب بعد الإسلام ، ونقلهم من البادية إلى الحاضرة، وغير من طبائعهم ، وعاداتهم وتقاليدهم .

والقاضى الجرجانى - فى هذا - قولة مشهورة ، يصور فيها هذا التطور الحضارى والاجتماعى ، وأثره فى طباع العرب ، ولغتهم ، وأساليبهم التعبيرية، يقول فيها: (فلما ضرب الإسلام

بجرانه ، و اتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادى إلى القرى ، وفشا التأدب والتّظرُّف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كل شىء ذى أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ... وتجاوزوا الحد فى طلب التسهيل ، حتى تسمّحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعُجْمة وأعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق) (١١) .

يضاف إلى ذلك ، تأثر بعض الشعراء - آنذاك - بثقافة العصر وفكره ، وانعكاس هذا على صيغهم اللفظية . ولذا فالأقرب إلى الصواب القول ، بتقارب وجهة نظر بعض نقادنا العرب القدماء ، ووجهة نظر أرسطو فى الوحدة العضوية .

ولو ضربنا صفحا عن هذا ، وأمعنا فى النظر إلى مفهوم الوحدة العضوية ، التى دعا إليها بعض الرواد المجددين من شعرائنا المحدثين ، كمطران مثلا ، لأدركنا أنه لم يخرج كثيراً عن مفهوم هؤلاء النقاد العرب فى ذلك ، ومفهوم أرسطو - أيضا - فى هذه الوحدة العضوية .

ويبدو هذا - بوضوح - من قول هذا الشاعر المجدد **خليل مطران** فى مقدمة ديوانه الشعرى الذى صدر فى مطلع هذا القرن:

(هذا الشعر ليس ناظمه بعبده ، ولاتحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح، ولاينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته ، وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة ، فى تركيبها ، وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها) (١٢).

ويكاد يتفق **العقاد** مع خليل مطران فى مفهوم الوحدة العضوية ، الذى لايتجاوز كثيراً مفهوم أرسطو ، وأسلافنا من النقاد ، أى أنها وحدة معنوية قوامها: تلاحم الأبيات ، وتسلسل الأفكار والمعانى .

ولكن تعبير العقاد عن ذلك يعد أوضح من تعبير مطران ، وأكثر تفصيلاً .

ولكى تتضح الصورة علينا أن نمعن فى النظر إلى كلام العقاد فى هذا الموضوع ، يقول: (إن القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنيا تاما ، يكمل فيها تصور خاطر، أو خواطر، متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن والموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام

جهاز من أجهزته ، ولايغنى عنه غيره فى موضعه، إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة)[٢٣].

وعلى هذا ، يرى العقاد ، أن الوحدة العضوية – فى القصيدة – قوامها تماسك الأبيات وتلاحمها ، بحيث إذا غيرت أوضاعها، تغير المعنى ، واختلت بنيتها الفنية. وتوافر الوحدة العضوية فى القصيدة على هذا النحو شاهد على صدق الشاعر، وصدق مشاعره .

وعلى العكس من هذا فإن عدم توافرها فى القصيدة، بهذا الشكل الفنى ، يعد شاهداً على تكلُّف الشاعر ، وافتقار شعره إلى الصدق الفنى .

يقول : (وإذا طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها، فاعلم أنه ألفاظ لاتنطوى على خاطرى مطرد، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو أمشاج الجنين المخرج، بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة ، لايتميز لها عضو ، ولاتنقسم فيها وظائف وأجهزة)[٢٤] .

ويرى العقاد أن هذه الظاهر تتمثل فى شعر **شوقى**، الذى يفتقر ـ فى رأيه ـ إلى الوحدة العضوية .

ويستشهد على هذا بقصيدة شوقى فى رثاء **مصطفى كامل**

التى تفتقر أبياتها إلى التلاحم ، فكل واحد منها مستقل فى المعنى عن البيت الذى يليه ، بحيث إننا لو قدمنا بيتا على الآخر، لايحدث أى تغيير فى المعنى .

وتأكيداً لصحة هذا القول ، أعاد العقاد ترتيب أبياتها على نحو مغاير لترتيب شوقى (١٥) ، مقدما بعض الأبيات، ومؤخرا بعضهما، ولكن هذا لم يغير من المعنى ، ولم يختل، وبقى على حاله .

ويجب أن نضع فى الاعتبار أن **أحمد شوقى** ليس بدعاً فى هذا المنهج الفنى ، وإنما هو مسبوق إلى ذلك .

فمن المعروف، أنه يحتذى فى منهجه الشعرى ، منهج المحافظين من شعرائنا القدماء ، الذين كانوا يلتمسون الوحدة فى شطرى البيت ، لافى القصيدة كلها . وكانوا يتهمون الشاعر الذى لايلتزم هذا النهج الشعرى بالخروج على «عمود الشعر العربى» .

وعلى أية حال ، فسواء أكان العقاد على صواب فى اتهامه لشعر شوقى ، أم كان شوقى على صواب فى منهجه الفنى فالذى يهمنا، هنا ، هو أن دعوة العقاد إلى تحقق الوحدة العضوية فى القصيدة ، اقتصرت على التلاحم العضوى ،

وتسلسل الأفكار والمعانى .

وهذه الوحدة، وإن كانت تشبه الوحدة المعنوية؛ التى دعا إليها مطران ، فإنها تختلف عنها فى أمر هام ، أكده العقاد غير مرة ، وهو أن الباعث عليها نفسى لافكرى، ومصداقا لهذا قوله ، موضحا مفهوم هذه الوحدة المعنوية التى يدعو إليها، (إننا لانريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولاتقسيما كتقسيم المسائل الرياضية، وإنما نريد أن يشع الخاطر فى القصيدة، ولاينفرد كل بيت بخاطر ، فتكون ـ كما أسلفنا ـ أشبه بالأشلاء المعلقة منها بالأعضاء المنسقة) (١٦)

ويبدو من فحوى هذه العبارة ، أن الباعث على الوحدة العضوية فى القصيدة ، شعور نفسى ، يقف وراء تسلسل الأفكار والمعانى، وتلاحم الأبيات .

ومع أن العقاد قد أصاب كبد الحقيقة حين أشار إلى هذا المغزى النفسى للوحدة العضوية ، فإنه لم يوضح لنا كنه هذا المغزى النفسى .

كما أنه لم يقدم لنا أمثلة تطبيقية من نصوص الشعر ، يكشف لنا من خلالها عن طبيعة هذه الوحدة التى يدعو إليها. وعلى العكس من هذا ، نراه يدعم وجهة نظره، فى التدليل على

خلوالشعر التقليدى ، وشعر شوقى بنوع خاص ، من الوحدة العضوية، بنماذج من شعر شوقى توضح ذلك .

ويرجع الفضل فى الكشف عن أبعاد هذا المغزى النفسى فى الوحدة العضوية – سواء من الناحية النظرية ، أم من الناحية التطبيقية – إلى بعض نقادنا المعاصرين ، الذين درسوا الأدب والنقد فى الجامعة على أسس علمية ومنهجية . وليس هذا وحسب ، بل اتصلوا بالفكر النقدى الغربى اتصالا مباشرا، وأفادوا فائدة عظيمة من المناهج النقدية الحديثة ، التى أرسى دعائمها بعض رواد النقد الأدبى الحديث فى الغرب . والذين عنوا بوجه خاص بدراسة هذه القضية . ومن أبرز هؤلاء النقاد الجامعيين الذين تناولوا هذه القضية – على هذا النحو – فى النقد العربى الحديث ، **محمد غنيمى هلال ، وإحسان عباس ومصطفى بدوى ، ومحمد العشماوى .**

وقد عرض **غنيمى هلال** لهذه القضية فى كتابه (**النقد الأدبى الحديث**) مشيراً إلى تأثر دعاتها من النقاد الغربيين بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية . ولكنه لم يفرق فى تعريفه بين "الوحدة المعنوية"، "والوحدة النفسية". وخلط بين مفهوم "الوحدة العضوية" "ووحدة الموضوع". يتضح هذا من قوله:

(نقصد بالوحدة العضوية فى القصيدة وحدة الموضوع ، ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة ، شيئا فشيئا ، حتى تنتهى إلى خاتمة ، يستلزمها ترتيب الأفكار والصور . على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفة فيها ، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر) (١٧).

والواقع أنه ليس هناك مايدعو إلى القول بأن تحقق الوحدة العضوية مرهون بتحقق الوحدة الموضوعية . فقد تبدو الوحدة العضوية – بالمعنى النفسى – فى قصيدة متعددة الموضوعات والأفكار ، وإلى هذا يذهب بعض الرمزيين باعتراف هذا الناقد(١٨) .

ولاتقتصردراسة غنيمى هلال للوحدة العضوية على هذه الناحية النظرية وحدها ، ولكنها تتعدى ذلك إلى التطبيق إذ يقدم بعض شواهد من الشعر العربى ، يوضح من خلالها افتقارها إلى الوحدة العضوية . ثم يتبعها بشواهد من الشعر العربى الحديث ، يكشف من خلالها عن توافر الوحدة العضوية بها . ولكنه لم يطل الوقوف أمام هذه النصوص ، ولم يفصل فى تحليلها والكشف عن قيمها الفنية والجمالية ، وكأن غايته من ذلك الاستشهاد والتمثيل لاغير .

وتناول **إحسان عباس** هذه القضية في كتابه فن الشعر الذى صدر في أوائل الخمسينيات. وبالرغم من صغر حجم هذا الكتاب، قد تضمن بعض القضايا والآراء النقدية الهامة ، التى تتعلق بنقد الشعر ، واتجاهات النقاد الغربيين المحدثين في ذلك والذين يحصرهم في اتجاهين .

أحدهما : يعنى بالمبنى الشعرى الظاهرى، وخصائص اللغة الشعرية .

أما الثانى : فيعنى بالمبنى الباطنى ، والرمز والصورة .

ويذهب إلى أن **أصحاب الاتجاه الأول** ، يرون أن المعانى الشعرية تنشأ من الصراع بين ماهو منطقى ، وماليس بمنطقى. وبناء على هذا ، فالوحدة العضوية في القصيدة (وحدة مغزى يستكشفه الناقد أثناء تحليله للنزعة الغالبة على القصيدة)(١٩). ولكى يوضح هذا المفهوم ، يشرع في تحليل ونقد قصيدة من الشعر العربى ، وهى لامية المتنبى ، التى مطلعها:

لياليَّ بعد الظاعنين شُكولُ ... طِوالٌ وليْلُ العاشقين طويلُ

ويرى أن مبناها يقوم أساساً على التناقض ، إذ يبدو المتنبى في مطلعها يائساً، ثم نراه بعد ذلك مبتهجا بالنصر الذى حققه سيف الدولة . فهى إذن قائمة على الصراع بين الإحساس

باليأس الفردي ، والشعور بالنصر الجماعي . ويمضي في تحليل هذه القصيدة على هُدىً من هذه القاعدة كاشفاً عن تحقق الوحدة العضوية بها.

أما عن **أصحاب الاتجاه الثاني** ، الذين يعنون في دراساتهم النقدية بالمبنى الباطني ، فيرى أنهم يلتمسون الوحدة العضوية في أبعاد الرمز الشعري ، ودلالات الصور. وفي ضوء ذلك يحلل بعض قصائد من الشعر العربي القديم والحديث ، كاشفاً من خلالها، عن الوحدة العضوية في كل قصيدة من القصائد المختارة (٢٠).

وينتقل - بعد ذلك - للحديث عن النمو العضوي في القصيدة، الذي يعدّ من أبرز سمات الوحدة العضوية، ويشبه هذا النمّو ، بنمو النبتة الصغيرة التي تكبر وتصبح شجرة ناضرة ، ثم تذبل أوراقها بعد ذلك، وتعود للحياة مرة أخرى، وهكذا تبدو الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية. ويمثل لذلك بقصيدة **لأبي القاسم الشابي** ، وأخرى للمتنبي موضحا من خلال تحليله لكل واحدة من هاتين ، حركة النمو العضوي في كل قصيدة ، وماينشأ عنها من وحدة عضوية .

وعلى الرغم من قلة النماذج الشعرية التي استشهد بها هذا

الناقد ، على توافر الوحدة العضوية فى بعض قصائد من الشعر العربى قديمة وحديثة، فإن منحاه فى ذلك ، الذى يقوم على تمثل الوحدة الفنية من خلال تحليل صور القصيدة والكشف عن أبعادها ودلالات الرموز ، وتتبع حركة النمو العضوى داخل القصيدة ، يبدو آنذاك أمراً جديراً بالانتباه .

وقد تناول مصطفى بدوى هذه القضية فى سلسلة من المقالات النقدية ، التى نشرها فى بعض المجلات الأدبية ، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه (دراسا ت فى الشعر والمسرح).

وكان من أقوى الدوافع التى دفعته إلى تناول هذه القضية الرد على طه حسين ، حين ذهب إلى القول، بتحقق الوحدة العضوية فى القصيدة الجاهلية .

والوقع أن مصطفى بدوى ، كان من أكثر نقاد عصره إلماماً بأبعاد هذه القضية فى النقد الغربى الحديث ، وأكثرهم اطلاعاً عل فكر النقاد الغربيين ، الذين عنوا بهذه القضية . و قد جمع فى دراسته لهذه القضية بين الجانب النظرى والتطبيقى .

ويتمثل الجانب النظرى فى محاولة صياغة مفهوم دقيق للوحدة الفنية، مستضيئاً فى هذا بآراء بعض النقاد الغربيين . ويمهد لذلك بالحديث عن المعانى المختلفة للوحدة. فقد يقصد

بالوحدة - كما يرى - «وحدة الراوى أو المتكلم»، أو يقصد بها «وحدة الموضوع» ، أو «الوحدة المنطقية» ، التى تعنى التئام أجزاء النص(٢١) .

أما «الوحدة الفنية» فهى - فى رأيه - مختلفة تماما عن كل ذلك؛ . لأنهاوحدة نامية، لا تتحقق فى أى قصيدة شعرية، إلا إذا ارتبطت عناصرها جميعا ، كما يرتبط الجذر بالساق والأغصان والأوراق . فيؤدى كل عنصر فيها وظيفة حقة ، غير منفصلة عن الوظيفة التى يقوم بأدائها عنصر آخر ، بحيث تسير هذه الوظيفة مجتمعة فى اتجاه واحد ، وتؤدى إلى غاية واحدة، هى الأثر الكلى الموحد ، الذى تولده القصيدة فى نفس القارئ(٢٢) .

ولما كان العمل الفنى - فى رأى هذا الناقد - تجسيداً للحظة شعورية، فإن الوحدة العاطفية التى تهيمن عليه ، هى الشاهد الحقيقى على تحقق الوحدة العضوية به .

وبناء على هذا ، فإن الوحدة العضوية، عند هذا الناقد ، تعد وحدة نفسية؛ إذ تتمثل فى شعور نفسى ما ، يسرى فى كل عنصر من عناصر القصيدة: كالمعانى ، والألفاظ ، والصور ، والموسيقى ، ويصبغها بصبغته .

أما الجانب التطبيقى، فيتمثل فى تحليله لبعض النصوص

الشـعـرية التى تتـحـقق بهـا الوحـدة العـضـوية . ويسـتـهل هذا التحليل بنصوص من الشعر الإنجليزى ، ثم يتبعها بنصوص من الشعر العربى القديم والحديث[٢٣] . ويتخذ من تحليل الصورة ، ومعرفة نوعها، وسيلة للكشف عن تحقق الوحدة العضوية فى القصيدة المختارة ، متكئاً - فى هذا - على قاعدة مفادها ، أن كثرة الصور الإيحائية، فى أى قصيدة، شاهد على توافر الوحدة العـضـوية بهـا . وعلى العكس من هـذا ، فـإن كـثـرة الصـور التقريرية ، يستدل به على افتقارها إلى ذلك .

أما ناقدنا؛ العشماوى ، فحين تناول هذه القضية فى كتابه (قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث)، فإنه لم يغفل جهود هؤلاء النقاد، الذين سبقوه إلى دراستها بدءاً بأرسطو وانتهاء بمصطفى بدوى ، بل أشار إليها ، وأفاد من كثير منها، ويلاحظ أنه لم يقف على طول الخط إلى جانب هؤلاء النقاد ، ولكنه وقف إلى جانبهم فى بعض الآراء ، واختلف معهم فى بعضها .

يضـاف إلى ذلك ، أن دراسـتـه لهـذه القـضـيـة تتـسـم بالاستقصاء والإحاطة الشاملة بكل جوانبها ، ووضوح الفكر، وصفاء الذوق، علاوة على توسعه فى التطبيق وتحليل النصوص، وذلك بالقياس إلى سابقيه من النقاد المعاصرين ، الذين تناولوا هذه القضية قبله .

ويستهل ناقدنا دراسته لهذه القضية ، بتناول موضوع الخيال ووحدة العمل الفنى ، إيماناً منه ، بأن العمل الفنى أثر من آثار الخيال (٢٤).

وليس هذا وحسب، ولكن الخيال يقوم كذلك بدور كبير في العمل على توحيد عناصر العمل الفنى ، وصهرها فى بوتقته . ويبدو هذا بوضوح من تعريف الناقد الأوربى **كولردج** للخيال، وخلاصته: (إن الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة ، أو إحساس واحد ، أن يهيمن على عدة صور ، أو أحاسيس فى القصيدة ، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر) (٢٥).

ولهذه الوحدة طبيعة فنية خاصة ، ولكى نتمثلها تمثلاً واضحاً علينا أن ننظر فى عناصر العمل الفنى من لفظ وصورة ، وموسيقى وعاطفة ... قبل أن تصبح جزءاً من هذا العمل ، ثم ننظر إليها بعد دخولها العمل الفنى ، وتفاعلها معا ، مكونة هذا العمل ، ولاشك أننا سنجد الصورة مختلفة . فكل عنصر لن يبقى على صورته الأصلية ، وإنما سيأخذ شكلاً آخر، وصورة مغايرة لصورته الأصلية .

إذ (يأخذ كل جزء من أجزاء العمل الفنى شيئا من صفات

الأجزاء الأخرى ... بحيث لاتصبح الصورة ، صورة مستقلة ولاتغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجى تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم الفكر بالصورة ، بالإحساس بالموسيقى)(٢٦).

ومهما يكن من أمر ، فإن القول بتخلى كل عنصر من عناصر العمل الفنى عن طابعه الأساسى ، لايعنى بالضرورة انسلاخ كل عنصر عن طابعه الأصلى ، انسلاخاً تاماً ، وتحرره من كل صفاته الأصلية .

والواقع أن كل عنصر يحتفظ ببعض من صفاته ، ممايمكنه من التأثير فى العمل الأدبى ، وإن كان هذا التأثير جزئياً. ولوضربنا صفحا عن هذا ، وتأملنا وجهة نظر كولردج فى الوحدة العضوية، ووصفه لها بأنها وحدة إحساس أوصورة، وحاولنا أن نلتمس تعليلاً مقبولاً لذلك ، لأدركنا أنه على صواب فيما يذهب إليه . فمن المعروف ، أن أهم مايميز العمل الفنى، صورته الخيالية ولاتوجد صورة خيالية بلاعاطفة . وإلى هذا يذهب ناقدنا (٢٧) مؤكداً صحة رأى**كروتشه** فى العمل الفنى، الذى خلاصته ،أن الفن حدس وصورة خيالية(٢٨) ويدل، بناءً على ذلك، أن الوحدة الفنية ، لاترجع إلى التركيب العقلى أو المنطقى ، لأن الفن ليس تركيباً عقلياً . وإنما هو أثر من آثار الحدس أو الخيال ، ويعتمد اعتماداً كبيراً على العاطفة والصورة

. وارتباط العاطفة والصورة ، فى العمل الفنى ، ارتباط حى مبعثه معاناة الفنان لموقف نفسى معين .

يضاف إلى ذلك ، أن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد على العمل الفنى ، هو أساس الوحدة العضوية فيه . وليست الصورة فى الشعر إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة .

ولابد أن تكون الصور فى القصيدة، ذات الوحدة العضوية صوراً إيحائية ، لاتجريدية أو عقلية .

ويخلص من هذا كله ، إلى تقديم صياغة دقيقة وواضحة لمفهوم الوحدة العضوية ، تعبر عن وجهة النظر السائدة فى النقد الأدبى الحديث ، فيقول (إن مايسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ، ليس فى الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هى، بالضرورة ، وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها . وعلى هذا فالوحدة العاطفية هى دليلنا على تحقق الوحدة العضوية فى العمل الفنى[٢٩] :

والوحدة العضوية بهذا المفهوم ، ليست مقصورة على القصيدة بل قد تتحقق فى سائر الفنون الأدبية ومن بينها المسرحية، وهذا على الرغم من تصور بعض النقاد وجود تباين

فنى بين المسرحية والقصيدة الشعرية . واعتقادهم بناء على ذلك بعدم انطباق الوحدة العضوية، بالمفهوم النقدى الحديث، على المسرحية ، واقتصارها على القصيدة الشعرية ، لأن الوحدة العضوية فى المسرحيةمرتبطة – حسب زعمهم - (بطبيعة المسرحية وتكوينها الفنى، فهى تراعى كل شروط الفن المسرحى ، من أحداث، وحوار، وممثل، وجمهور ، وزمن محدد بثلاث ساعات، وأنها ذات أجزاء ، لاينبغى لكل جزء منها أن ينقل من مكانه ، أو يقطع ، وإلا انفرط عقد الكل ، وتزعزع البناء من أساسه) (٣٠). ولكن ناقدنا يرى أن وجود هذا التباين الفنى بين المسرحية والقصيدة الشعرية ، لايعنى النظر إلى المسرحية على أنها حكاية درامية ، تتحقق وحدتها عن طريق التتابع المنطقى لا الفنى.

ومرد ذلك ، أن المسرحية ، عمل فنى ، ولايمكن أن تتحقق وحدتها إلا بالصورة الإيحائية (ففى المسرحية كما فى القصيدة الغنائية، هذه المجموعة من الصور، التى تنتشر وتسود العمل الفنى كله . والتى من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ الإحساس العام ، أو الحقيقة الكلية ، التى يهدف إليها كاتب المسرحية(٣١).

وينتهى من هذا إلى تأكيد القول بعدم اختلاف طبيعة الوحدة

العضوية فى المسرحية، عنها فى القصيدة الشعرية ، وعلى حد تعبيره (فالناقد كل منهما بحاجة إلى تتبع المشاعر ، التى يثيرها موضوع واحد ، والوقوف ـ من ذلك ـ عند الصورة الكلية للعمل الفنى)(٣٢) . وبهذا ينقض تلك الفكرة ، التى علقت كثيراً بأذهان بعض النقاد منذ زمن بعيد ، عن طبيعة الوحدة العضوية فى المسرحية ، وتباينها عن الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية .

كما يصحح مفهوم بعض النقاد عن المقومات الفنية للمسرحية . وبعد أن يفرغ ناقدنا من دراسة قضية الوحدة العضوية فى المسرحية ، والقصيدة الشعرية، بوجه عام ، ينتقل من هذا التعميم إلى التخصيص ، فيتناول هذه القضية فى نطاق الشعر العربى ، مبتدئاً بالقصيدة العربية القديمة فى العصر الجاهلى.

ويستهل هذه الدراسة بعرض وجهات نظر بعض نقادنا المعاصرين فى هذه القضية ، مثل طه حسين الذى تناولها ، فى كتابه «حديث الأربعاء» ، وهو بصدد تحليل معلقة **لبيد بن ربيعة العامرى** (٣٣). وذهب إلى القول ، بتحقق الوحدة العضوية فى القصيدة الجاهلية . ومثل لهذا بمعلقة لبيد ، التى تتمثل وحدتها، فى وحدة الوزن والقافية ، وتسلسل معانيها ،

وتلاحم أبياتها ، ويلخص هذا قوله :

(ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم ، كغيره من الشعر ، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية وجاءت القصيدة من قصائده ، ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله ، وأشد ملاءمة للموسقى التي تجمع بين جمال اللفظ ، والمعنى والوزن والقافية)(٣٤).

وعلى العكس من هذا ، يرى بعض نقادنا المعاصرين ، أن القصيدة العربية القديمة ، تفتقر إلى الوحدة العضوية. وقد أشار ناقدنا إلى اثنين من هؤلاء النقاد . وهما : غنيمي هلال ، ومصطفى بدوى .

ومما يوضح هذا قول غنيمي هلال (فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل من الأشكال ، لأنه لاصلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية، لارباط فيها ، إلا من ناحية خيال الجاهلي ، وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح(٣٥). وقول مصطفى بدوى (وإذا عدنا إلى الشعر العربي القديم جاهلية وغير جاهليه ، وفتشنا عن هذه الوحدة العضوية فلن نجدها في جله ، إن لم يكن كله ، بل لاأظنني أبالغ حين أقول إن الشعر العربي الحديث ، في أواخر مراحله ، يكاد

يكون ـ وحده ـ هو الذى حققها، فى بعض الأحيان)[٣٦] .

ويبدو من مناقشة العشماوى لرأى هذين الناقدين ورأى طه حسين ، ، فى هذه القضية، أنه لايتفق مع أى منهم اتفاقاً تاماً.

فهو لايرى أن الشعر الجاهلى، كله، يفتقر إلى الوحدة العضوية، كما أنه لايتفق ورأى طه حسين فى أن الوحدة العضوية متحققة فى القصيدة الجاهلية بوجه عام . ويدفعه هذا إلى دراسة المؤثرات الاجتماعة والبيئية، التى أثرت فى صياغة الشعر الجاهلى ، والكشف عن مضامين هذا الشعر ، وصلتها بالحياة والعصر والبيئة التى عاش فى ظلها الشاعر الجاهلى.

ويصل من ذلك إلى نتيجة ، مؤداها أن بالشعر الجاهلى وحدةً فكريةً ، يمكن أن يطلق عليها «وحدة الصراع من أجل الحياة»، أو البقاء على قيدها، ولايعنى هذا، بالضرورة ، القول بوجود وحدة عضوية بالمفهوم النقدى الحديث ، فى كل قصائد الشعر الجاهلى؛ يقول: (على أن وحدة الشعر هذه، التى كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع ، والشخصية الإنسانية لاتعنى أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية، فالفرق كبير بين وحدة الفكر ، التى تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة،

وبين وحدة القصيدة، التى هى تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسى واحد) (٣٧) ومع هذا ، فإنه يرى إمكان تحقق هذه الوحدة العضوية - بالمفهوم النقدى الحديث - في بعض قصائد الشعر الجاهلى، مثل **معلقة لبيد** ، التى يتخذها شاهداً على صحة هذا الرأى .

ولذا يمضى فى تحليلها والكشف عن طبيعة الوحدة العضوية بها ، مطبقا فى ذلك أحد المناهج النقدية الحديثة، الذى يقوم على دراسه الصور الشعرية، فى القصيدة مجتمعة، والكشف عن أبعادالمعنى ، ودلالات الرموز . .

ويستهل ذلك بالمقدمة الطللية ، التى يرى أنها تنقسم قسمين، من حيث المعنى وصوره .

قسم يقف فيه الشاعر عند الجانب الدرامى من الدار التى يبكيها مصوراً مالحقها من دمار وفناء ، وماتتركه في النفس من إحساس بالوحشة ، وشعور بزوال الحياة . التى تبدو فى ماضى هذه الدار .

أما **القسم الثانى** فيصور الحياة الجديدة ، التى آلت إليها الدار ، وقد دبت فيها الحياة بفعل المطر ، فاخضرت الأرض ، وأزهر نباتها ، ودفع هذا بعض الحيوانات، كالظباء والنعام ،

إلى أن تتخذها مسكناً لها . ويحلل الأبيات الشعرية، التى تصور ذلك ، ثم يعلق، فى نهاية الأمر ، على هذا المقطع الغزلى بقوله: (فإذا رجعنا إلى تتبع ماجاء فى هذا المقطع ، من صور، ومشاعر وكلمات ، وحاولنا أن نربط بينها ، وبين الموقف النفسى العام، وأن نلتمس، من خلال ذلك، الانفعال السائد ، الذى أمكنه أن يغمر القطعة كلها ، وأن يسيطر على كلماتها وصورها، فسوف نجد كل شىء أمامنا ، يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت) (٣٨)

ويلتمس ـ لذلك ـ بعض الصور ، التى توضح هذه الفكرة كصورة «العدم» ، التى ترمز لها الدّارُ الدّارِسةُ ، ويعبر عنها قول لبيد :

عَفَتِ الدّيارُ محلُّها فمُقامُها ... بمنىً تأبّدَ غَوْلُها فرجامُها

فمدافعُ الريّان عُرّىَ رسمُها ... خلقًا كما ضمنَ الوحى سلامُها

دِمَنٌ تجرّمَ بعد عهدِ أنيسِها ... حججٌ خَلَوْنَ حلالُها وحرامُها

وتقف إلى جانب هذه الصورة ، صورة أخرى ، تبدو مغايرة لها، وهى صورة الحياة المزدهرة ، التى تحولت إليها الدار ، بعد اخضرار أرضها ، وظهور نبتها ، مماجعل الوحوش تأوى إليها آمنة مطمئنة .

رزقتْ مرابيعَ النجوم وصابُها   ودقُ الرواعدِ جودُها فرهامُها
من كل سارية وغادٍ مدجنٍ   وعشيــةٍ متجاوب إرزامُـــها
فعلا فروع الأيهُقان وأطفلتْ   بالجهلتين ظباؤها ونعامُـــها
والعينُ ساكنةٌ على أطلائها   عوذًا تأجّل بالفضاء بهامُها(٣٩)

وبعد أن ينتهي من تحليل هذا القسم ، الذي يشتمل على المقدمة الطللية والمقطع الغزلي ، ينتقل إلى القسم الثاني من هذه المعلقة ، ويتضمن هذا القسم وصف هذا الشاعر لناقته التي يرحل عليها .

ويرى ناقدنا أن هذا القسم، أكثر أجزاء هذه المعلقة امتاعا وتأثيراً في النفس .

فالشاعر لم ينتقل إلى وصف الناقة انتقالا فجائيا ، بل تدريجيا وبتخيل لطيف ، فبعد أن أشار إلى أن صاحبته أعرضت عنه ، لم يجد أمامه من وسيلة،سوى الرحلة، على ظهر ناقته ، كي يتسلى عما نزل به من حزن ، وماأصابه من ألم. وعلاوة على ذلك ، فإن هذا القسم يوحي بمقدرة هذا الشاعر على الإيحاء بالصورة والرمز(٤٠) .

ويمضي ناقدنا في تحليل منحى هذا الشاعر في تصوير ناقته، منتهجاً في ذلك النهج النقدي السابق ، الذي يقوم على

دراسة الصور- مجتمعة- والكشف عن أبعادها الخفية .

فيرى أن الشاعر صوّر ناقته فى **ثلاث صور** ، **إحداها** صورة تقليدية ، وهى تشبيه سرعة الناقة بسرعة السحابة، وهذا شىء مألوف فى الشعر الجاهلى ، وتعد هذه الصورة - فى رأيه - تقريرية . ولذا يضرب صفحا عنها ، ويتأمل فى **الصورة الثانية** التى يصور فيها هذا الشاعر ناقته بالآتان الوحشية . ويرى أنها صورة نامية .

وينطبق هذا الحكم - فى رأيه - على **الصورة الثالثة** ، التى يصور فيها هذا الشاعر ناقته بالبقرة المسبوعة، التى افترس السبع ولدها .

ومبعث هذا ، أن كل صورة من هاتين الصورتين ، تحكى قصة ، وتصور حركة درامية ، وصراعا من أجل الحياة والبقاء . فقد شبه لبيد ناقته فى الصورة الثانية بأتان وحشية حملت من فحل ، ولذا فهو غيور عليها ، يسير معها أينما ذهبت، ويحميها من أى وحش يحاول الاعتداء عليها . ويغرق الشاعر فى الخيال، فيصور الأتان وفحلها ، وقد هربا بعيداً عن أعين الأعداء ، إلى الهضاب العالية ... حيث العشب والمأوى الآمن .

وماإن تنقضى شهور الشتاء ، ويهل الصيف بجفافه، حتى

يعزما أمرهما على الرحيل إلى مكان آخر ، حيث العشب والماء..

وكشف ناقدنا عن دلالة هذه الصورة النامية ، ومغزاها النفسى فيقول: (إننا أمام أتان حامل ، وفى هذا رمز للحياة ، والخصوبة والنماء والميلاد .

ثم إننا أمام علاقة حية بين أتان وفحلها ، يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع)[٤١] أما عن الصورة النامية الأخرى، التى يصور فيها لبيد ناقته بالبقرة المسبوعة، فيحكى، من خلالها، قصة هذه البقرة التى ضاع منها وليدها ، فذهبت تبحث عنه ولاقت فى سبيل ذلك ، كثيراً من الصعاب والآلام سواء من الطبيعة ، أم من الإنسان ، الذى أصابها بسهم طائش ، فرت على أثره هاربة وتبعتها كلاب الصيد ، واشتبكت معها فى معركة انتهت بانتصارها .

ويرى ناقدنا أن هذه الصورة لاتناقض الصورة السابقة، أى صورة الأتان الوحشية ، ولاتدل على تباين الشاعر فى عاطفته، كما يرى بعض النقاد المعاصرين [٤٢]. فصورة الأتان الوحشية يستدل بها على حب الحياة، أما صورة البقرة المسبوعة ، فتمثل الخوف من الموت، وماالخوف من الموت إلا دلالة على حب الحياة .

وعلى هذا النهج يمضى ناقدنا فى تحليل هذه المعلقة، مشيراً إلى أن القسم الذى يلى الأقسام السابقة ، وهو فخر الشاعر بنفسه وقومه، لايخرج عنها ، بل يلتحم بها التحاما كاملاً [٤٣]. ويكشف كماكشفت الأقسام السابقة عن إحساس الشاعر بعصره ، وهذا، فى رأيه ، أساس الوحدة الفنية فى هذه المعلقة.

يقول: (وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معلقة لبيد فإننا نستطيع أن نجد فيها ، تلك الوحدة الشعرية التى تمثل روح العصر بعامة ، والتى تكشف - فى صدق - عن إدراك لبيد وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره فى عصر كان فيه الصراع بين الإنسان، هو المصدر الحقيقى لفكر العصر ، وسلوكه ، ونظامه الاجتماعي ، وطبيعة العلاقة بين أفراده ، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها فى نفوس الناس) [٤٤] وعلاوة على ذلك، فإن الوحدة العضوية متحققة فى هذه المعلقة، على الرغم من طولها ، وتعدد موضوعاتها . لكن هذه الوحدة لم تنشأ ، كما يتصور بعض النقاد[٤٥] ، عن حسن التخلص، أو تسلسل الأفكار ، أو دقة البنية الفنية لهذه القصيدة .. وماإلى ذلك من مظاهر الوحدة المعنوية أو المنطقية .

وإنما كان الباعث عليها ناحية أخرى ، وهى قدرة هذه

القصيدة (على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها ، وكلماتها ، وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسلوب التركيبي ، الذي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، والذي ينشأ عن الصراع بين ماهو منطقي ، وبين ماهو غير منطقي ، بين اللاوعي الفردي، واللاوعي الجماعي) (٤٦)

وبناء على هذا ، يمكن القول ، إنّ الوحد العضوية، بالمفهوم النقدي الحديث، متوافرة في هذه القصيدة. وذهب ناقدنا إلى أبعد من هذا ، فيرى أن هذه الوحدة العضوية (٤٧) متحققة في قصائد أخرى بين الشعر الجاهلي ، ويمثل لهذا بنصوص من شعر امرئ القيس ، وشعر طرفة بن العبد ، محللا إياها ، وكاشفا عن طبيعة الوحدة العضوية بها .

وينتهي من هذا التحليل النقدي، إلى إطلاق جملة أحكام على الشعر الجاهلي ، تتعلق بخصائصه الفنية، التي قد تساعد أحيانا، على تحقق الوحدة العضوية في بعض قصائده، لأن هذه الوحدة ، لاتتوافر في الشعر الجاهلي – على حد تعبير ناقدنا – إلا على نطاق ضيق .

وأما الذي يغلب على القصيدة الجاهلية فوحدة البيت، لاوحدة النص. ويعزى ناقدنا هذا الأمر إلى بعض العوامل الثقافية والاجتماعية ، يلخصها قوله: (وخلاصة القول أن في الشعر

الجاهلي ، وفي القصيدة العربية القديمة، أبياتا مستقلة ، وصوراً جزئية مقصودة لذاتها . ومن ثم ، ظهر لدينا ماكان يُسمي بـ «بيت القصيد» . حيث ينفرد واحد بصورة رائعة ، أو بحكمة مرسلة ، وكان يمكن لهذا البيت الواحد أن يلتحم بأبيات القصيدة الأخرى، لولا أن ظروف الشاعر العربي القديم، المتصلة بنوع الحياة التي كان يحياها ، تلك الحياة غير المستقرة ثم عدم توافر أداوت الكتابة والتدوين، الأمر الذى جعل الشاعر يؤلف القصيدة لايقرأها الناس، ولكن يسمعها القوم ، فقد كان الشاعر أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم من وسائل التعبير مايساعده على الإيجاز والتركيز ، وتضمين كل مالديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود فى بيت واحد ، أو جملة أبيات محدودة) (٤٨).

وفضلا عن ذلك ، فإن الشاعر الجاهلي كان يتغنى فى شعره بمآثر قومه ومناقبهم ، ويعلي من قيمهم الخلقية والاجتماعية ، ومن أجل هذه الغاية الخلقية ، حفلت القصيدة الجاهلية بكثير من الحكم والأمثال ، والمعاني الخلقية النبيلة .

وكان أسلافنا ، يقدرون القيمة الفنية لأى قصيدة ، بكثرة ماتخفل به من حكم ومعان خلقية (٤٩).

ولكي تتوافر فى القصيدة هذه الصفة ، حرص كل شاعر مجيد على أن يحشد فى قصيدته كثيراً من المعاني . ومن ثم كانت وسيلته إلى هذه الغاية ، تحقيق الاستقلال فى المعنى لكل

بيت ، عن البيت الذى يليه ، هذه ناحية، وأخرى هى أن الشاعر الجاهلى كان يصدر، فى إبداعه الفنى، عن الذوق السائد فى بيئته وعصره ، ولذا جاء شعره ملبيا ـ فى بنائه الفنى ـ ذوق عصره ، ومقاييسه النقدية . ومن ثم فإن بعض نقادنا المعاصرين ليسوا على صواب ، حين يحاولون تطبيق ذوق عصرهم ، ومقاييسه النقدية على هذا الشعر ، متغافلين التفاوت الزمنى والاجتماعى والحضارى الكبير ، بيننا وبين أسلافنا من الشعراء الجاهليين . وإذا كان ناقدنا العشماوى ، قد حاول وصل حاضرنا النقدى بماضينا الشعرى، عن طريق التماس الوحدة العضوية بالمفهوم النقدى الحديث ، فى بعض قصائد من شعرنا القديم، فإنه لم يفارق أرض الواقع ، واكتفى بتقرير حقيقة تاريخية ، وهى أن هذه الوحدة، بالمفهوم النقدى الحديث ، لاتتحقق فى الشعر الجاهلى إلا على نطاق ضيق .

ولكنها تبدو متحققة على نطاق أوسع فى الشعر العربى الحديث ، الذى خضع فى صياغته الفنية ، لذوق عصره ومقاييسه النقدية الحديثة .

وتوضيحاً لهذا الأمر، يشرع فى تحليل بعض قصائد من هذا الشعر ، كاشفاً، من خلاله ، عن هذه الوحدة العضوية . ومن النصوص التى استأثرت باهتمامه ، قصيدة «**الطمأنينة**» **لميخائيل نعيمه** ، التى يستهلها بهذه المقطوعة :

سقفُ بيتى حديدْ ركنُ بيتي حجــرْ
فاعصفى يارياحْ وانتحبْ ياشـــجرْ
واسبحي ياغيومْ واهطـــلى بالمطرْ
واقصفي يارعودْ لست أخشى خطرْ
سقفُ بيتي حديدْ ركـنُ بيتي حجـرْ

وينحو – في نقده لها – المنحى النقدى السابق ، الذى يتخذ من من الصـورة والرمـز ، والكشـف عن أبعـادهمـا النفـسـيـة والشعورية محوراً لذلك . ويخطو في هذا ثلاث خطوات؛ تتمثل في تحديد الموقف العام فى القصيدة ، ثم تحليها ، فالتعليق عليها .

أما عن الموقف العام فى هذه القصيدة ، فيتلخص في أن هذه القصيدة ، تصور، كما يرى ناقدنا ، لحظة من اللحظات التي يشعر فيها الإنسان بأنه ثابت ، لايتزعزع، فهو لايخشى شيئاً ولايعرف القلق إليه طريقا . ثم يمضى في الكشف عن فلسفة ميخائيل نعيمة – عن شعره – التى انتبهت إلى هذا الموقف . وينتقل، من هذا، إلى تحليل هذه القصيدة ، التى تشتمل على أربع مقطعات ، كاشفاً عن مضمون كل مقطعة منها على حدة .

ثم يأتى تعليقه على هذه القصيدة ، كاشفاً من خلاله عن مضمونها العام ، ودلالاتها الرمزية ، ووحدة صورها، منتهياً من ذلك ، إلى الكشف عن الوحدة العضوية بها ، التى نشأت عن تماسك مقاطع هذه القصيدة تماسكاً عضوياً، ومجىء كل مقطعة مكملة لسابقتها ، بحيث تمثل كل واحدة منها مرحلة من مراحل بناء هذه القصيدة، وتعبر عن لحن من ألحانها(٥٠) .

ويضيف إلى هذا ، الكشف عن أبعاد الرموز والصور ، ودلالاتها الإيحائية ، ثم العنصر الموسيقى وأثره فى نشأة هذه الوحدة العضوية .

وهذا العنصر لايتمثل، فى رأيه ، فى الوزن الشعرى وحده ، (وإنما كل ماينطوى وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ ومافيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات .. ، تمثل التجربة وتعين على إيضاحها وتوكيدها فى نفس القارئ) (٥١).

ومن هذه المؤثرات الموسيقية ، التى تبدو فى هذه القصيدة، وتتعاون مع الوزن والعناصر الفنية الأخرى على توافر الوحدة العضوية: تكرار أفعال الأمر المتلاحقة .

ويستدل بهذا على إحساس الشاعر بالثقة التامة فى نفسه . وعلاوة على هذا كله ، يلاحظ ناقدنا ، أن البيت الشعرى الذى

تبدأ به كل مقطوعة ، هو نفسه الذى تنتهى به ، وفى هذا دلالة على تأكيد المعنى (٥٢).

وبهذا التعليق النقدى ، ينهى ناقدنا دراسته لقضية الوحدة العضوية ، التى لم يقتصر فى دراسته لها على الناحية النظرية وحدها ، ولكنه جمع - فى هذه الدراسة - بين النظر والتطبيق كما رأينا ،ويتضح من خلال تحليله ونقده لنصوص الشعر العربى، القديم والحديث ،مستهدفا من وراء ذلك الكشف عن تحقق الوحدة العضوية بها ، مدى مايتمتع به من ذوق فنى ، وحس نقدى أصيل .

فإذا أضفنا إلى هذا إلمامه الدقيق بأبعاد هذه القضية فى النقد الأدبى ، وقيمتها الفنية ، وتوضيحه لمفهومها الذى كان مضطربا فى أذهان بعض النقاد السابقين عليه ، أدركنا أهمية هذه الدراسة وإضافاتها العلمية ، سواء فى الناحية النظرية ، أم التطبيقية ، التى أقل ماتوصف به ، أنها عريضة الثراء فى مادتها ، وقيمتها العلمية والفنية .

هوامش :

(١) فن الشعر – لأرسطو – ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٢٦ .

(٢) النقد الأدبى الحديث لمحمد غنيمى هلال ص ٢١١، دراسات فى الشعر والمسرح ، مصطفى بدوى ص ٥ ، ٦.

(٣) ابن طباطبا العلوى – عيار الشعر ص ٢٠ : الناشر : منشأة المعارف .

(٤) المرجع السابق ص ١٤٨.

(٥) زهر الآداب ، للحصرى جـ ٣ ص ١٦.

(٦) الشعر والشعراء جـ ١ ص ٩٠

(٧) زهر الآداب جـ ٣ ص ١٦.

(٨) العمدة لابن رشيق جـ ١ ص ٢٦١.

(٩) محمد غنيمى هلال – النقد الأدبى الحديث ص ٢١٢ .

(١٠) تناولت هذا الموضوع بتوسع فى كتابى (الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم) ص ٢٢٥ – ٢٥٥ ط: الثانية .

(١١) الوساطة للجرجانى ص ١٨.

(١٢) مقدمة ديوان الخليل ص ٨ – ٩.

(١٣) الديوان جـ ١ ص ١٣٠ ط : الشعب

(١٤) المرجع السابق ص ١٣١ – ١٣٢.

(١٥) المرجع السابق جـ١ ص ١٣٦ – ١٤١.

(١٦) المرجع السابق ط١ ص ١٤١.

(١٧) النقد الأدبى الحديث ص ٣٩٥.

(١٨) المرجع السابق ص ٤٠١ .

(١٩) فن الشعر ص ١٧٧.

(٢٠) المرجع السابق ص ١٨٢ – ١٩٢.

(٢١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٤.

(٢٢) المرجع السابق ص ١٧.

(٢٣) المرجع السابق ص ١٥ – ١٦.

(٢٤) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ص ١٠٠.

(٢٥) كولردج ، مصطفى بدوى ص ١٥٨.

(٢٦) قضايا النقد الأدبى ص ١٠٠.

(٢٧) المرجع السابق ص ١٠١.

(٢٨) المجمل فى فلسفة الفن ص ٤٤.

(٢٩) قضايا النقد الأدبى ص ١١٠ – ١١١.

(٣٠) النقد الأدبى الحديث ، غنيمى هلال .

(٣١) قضايا النقد الأدبى ص ١١٣.

(٣٢) المرجع السابق ص ١١٩.

(٣٣) حديث الأربعاء حـ١ من ٣ – ٣٩.

(٣٤) المرجع السابق حـ ١ ص ٣٢.

(٣٥) النقد الأدبى الحديث ص ٣٩٧.

(٣٦) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٢٠.

(٣٧) قضايا النقد الأدبى ص ١٤١.

(٣٨) المرجع السابق ص ١٤٦.

(٣٩) راجع معلقة لبيد ، ضمن المعلقات السبع للزوزنى .

(٤٠) قضايا النقد الأدبى ص ١٥٢.

(٤١) المرجع السابق ص ١٥٧.

(٤٢) مصطفى بدوى ، دراسات فى الشعر والمسرح ص ٨ - ٩.

(٤٣) قضايا النقد الأدبى ص ١٧٨.

(٤٤) المرجع السابق ص ١٨٠ - ١٨١.

(٤٥) طه حسين ، حديث الأربعاء حـ ١ .

(٤٦) قضايا النقد الأدبى ص ١٨٠ - ١٨١.

(٤٧) يقترح بعض نقادنا المعاصرين تسمية الوحدة فى الشعر الجاهلى، باسم الوحدة الحيوية ، راجع كتاب (الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه) للدكتور محمد النويهى حـ ٢ ص ٤٥٠ .

(٤٨) المرجع السابق ص ١٩١ - ١٩٢.

(٤٩) راجع الشعر والشعراء حـ ١ ص ٦٤ - ٧٤. و الوساطة للجرجانى ص ٣٣، العمدة حـ ١ ص ١٢٢.

(٥٠) المرجع السابق ص ٢١٦.

(٥١) المرجع السابق ص ٢١٦ - ٢١٧.

(٥٢) المرجع السابق ص ٢١٧..

احتفائية
شاعر الحب

مصطفى رجب

" لو أن الحقيقة صيغت امرأة لأحبها جميع الناس "

(أفلاطون)

" إن كان في وسعك أن تحب ففي وسعك أن تفعل أي شيء "

(تشيكوف)

منذ أن علم الله آدم الأسماء، حملت اللغة فولدت الشعر . كلام الكلام ، وابن اللغة الأثير ، ورسولها إلى جميع الفنون.

والشعر جوهره ومنبته الإلهام – هبة تفيض نعمتها على الشاعر فإذا به وقد تحررت ذاته الخلاقة ، وحلق رسولاً للأرض إلى السماء .

« ليلة الأمس في وقت السحر

أعطوني النجاة من الألم والويل

فأخرجوني عن نفسي ....

وناولوني خمراً في جام .....

فياله من سَحَر مبارك ويالها من ليلة سعيدة

ليلة القدر هذه التي تنخرني فيها البراءة الجديدة »

ذلك الفن العظيم الذي تمخضت عنه اللغة بطريقة فطرية تلقائية ، يعد استمراره أحد ثوابت التاريخ ، بل عنصرا من

عناصر تعريف الإنسان ، فهو وليد روحه التى يتميز بها عن سائر الكائنات.

تلك هى المنزلة الرفيعة للشعر . من أجل ذلك يأسف المتذوق لهذا الفن ـ أشد الأسف ـ لما تردى إليه حال الشعر المعاصر - إن صح تجاوزاً أن يسمى بالشعر - فمعظم الشعر المعاصر - إلا أقل القليل- ثرثرة، ولغو من السرد المنزوع الدسم ، أو تقرير ركيك لبكائية ذاتية سقيمة باهتة الروح ، ذات صبغة نفسية محدودة ، وأفق فردى ضيق .

. والقصيدة المعاصرة - إن سميت تجاوزاً بذلك.- لاتعدو، فى أحسن صورها، أن تكون مائدة من زَبَد ، تنتهى منها، إذا رزقت الصبر، خاوى اليدين، كقابض على الماء خانته فروج الأصابع ، مقرا بنعمة الصمت الجميل ، راضياً من الغنيمة بالإياب ، تصفق بحماس - إن كنت سامعها - تعبيراً عن غُمّةٍ قُدِّر لها أن تزول .

والشعر ـ ككل فن جميل ـ توحيد للمتعة مع الحقيقة، تناسق حيوى ، معنى ومبنى وروح فى كلٍّ واحد ، وذلك مفقود فى أكثر الشعر المعاصر، ويعتقد الشاعر المعاصر ـ بصلفه وعبادته لذاته ـ أنه جوهر فردى يأتى بما لم تستطعه الأوائل ، لا أب له

ولا أم فى مجاله ، وهو لايعدو - كما يقول **ارسطوفان** - أن يكون كالذى يربى حشرة كبيرة، ليقدمها هدية إلى السماء . بل إن خواءه ليذكرنا بقول **ابن الرومى** فى أحد معاصريه :

" مستفعلٌ مستفعلٌ فعولُ مستفعلٌ مستفعلٌ فعولُ "

" بيتٌ كمبناك ليس له معنىً سوى أنه فُضولُ "

وماذا يكون الدور الأصيل للشعر إن لم يأسر المتذوق فيخرجه عن ذاته المعتادة، فى رحلة يحوله فيها - هو الآخر - إلى مبدع ، وقد أمده بالنار الكافية لصهر جبل المعدن الخام فيه ،ليعود وقد تضاعف ، مغموراً بعاطفة من اكتسب كوكباً جديداً؟

إن أبلغ مايمكن أن يوصف به تهافت الشعراء المعاصرين، وهبوط شعرهم - معنى ومبنى وروحا - كلمات صيغت فى سخرية بلغت أعلى مراتب الفن يخاطب بها "**رامبو**" أحد أدعياء الشعر فيقول :

" أنت يامن تفرّ الفراشاتُ هرباً من قصائده "

" وتنزوى الأزهارُ خجلاً من كلماته .... "

" انظمْ لنا قصيدةً فى أعراضِ أمراضِ البطاطا "

على أن هذا الذى قيل عن الشعر المعاصر لايخلو من

المبالغة فى التعميم ، لكنها مبالغة تؤكد الواقع ولاتتعداه ، لقد نقع، فى سياق القصيدة المعاصرة - على رمز أو تشبيه أو استعارة صيغت فى عبارة فريدة ، وقد تصادفنا صورة فنية لمعنى عظيم ، أو عاطفة إنسانية خالدة ، ممايوقظ الفنان الغافى فى النفس ، وينير طريق الجمال إلى الحقيقة ، شأن كل عمل فنى عظيم، لكن ذلك إن وجد فهو كخضراء الدمن ، عارض جزئى ، شعاع من نور لايلبث أن تطغى عليه الظلمات، وسرعان مانجد أنفسنا حيث كنا ، وإذا الدنيا كما نعرفها ، لم تزد رقعة حياتنا فى شيء . وإذا كان الشعراء المعاصرون قد قتلوا «سعاداً» ثم أنشدوا «بانت سعاد» ، فإن النقاد قد قتلوا الجميع. إن النقد – فى جوهره - تفسير وتقويم وتوجيه ، هو الوجه الآخر للخلق الفنى لابد أن يرقى إلى مستوى الإبداع فيه ، فإن تخلف صار العمل كله أشبه بفتاة حسنة الوجه تمشى على عكازين . على أننا لن نشغل أنفسنا بحال النقد المعاصر أكثر من أن نقول، فى عبارة شاملة: بأن المتذوق يتجرعه ولايكاد يسيغه ، بدل أن يجد فيه النور الهادى أو الأدم الذى يستمرىء به خبزه.

وهكذا فالشاعر الأصيل - بين الشعراء المعاصرين – كالحوت فى مستنقع لاتحيا به سوى الضفادع والبزاقات . من أجل ذلك يحس من يصادف الشاعر الحق، كأنه عثر على روحه

الأصيلة، تبعث مضاعفة، وقد ردت إليه من مكان بعيد .

والقصيدة – عند شاعرنا – كالفتاة الجميلة معنى ومبنى وروحا ، يدور مضمونها حول الحب ، به تتحقق الحرية والتواصل والشعور بالجمال والتسامى والإبداع ... إنه السبيل إلى الخير الأعظم فى عالم يسوده الظلم والقهر والقبح والعدوان . حرمانه فقر وضياع وظلمة ، وغيابه فقدان للجوهر الأسمى فى الحياة .

" الصيفُ الأخضرُ ودّعنى "
" وتوارى الحبُّ .. توارى الخيرُ .. توارى الإنسانْ "

....

حتى الصفصافُ الغافى فوقَ مياهِ الأنهارِ "
" احترقتْ كلّ ضفائرِهِ "
" وانقطعتْ عنا الأمطارْ "
" لانجمَ يلألىءُ ... لا أقمارْ "
" والجو دخانٌ وغبارْ "

....

" فاليومَ نعيشُ عصورَ الملح "
" عصورَ القهرِ .. عصورَ دمارْ "

" مُذْ حادَ العالمُ عن فطرتهِ "

" مذ فقد اللغةَ المشتركةْ "

" مذ صرنا نبحثُ عن وطنٍ في كل مكانٍ لانجدُهُ "

" مذ كشف العصرُ عن الأعماقِ الوحشيةْ "

" مذ صارت زقزقةُ العصفورِ على نافذةِ البيتِ جريمةْ "

" فحواها أنى أتآمرُ مع عصفورْ ... "

والمرأة أول طريق الحب إلى الخلود . ابتسامتها الطاهرة أنارت لدانتي طريق الخلاص ، فأسلم لها الزمام تقوده إلى الجنة ، وبراءتها حررت روح **فاوست** من قبضة الشر فهتف :

" **هاهو عنصرُ النساءِ الأبديُّ يفتحُ أمامَنا أبوابَ السماءْ** " ويصف **أفلاطون** – فيلسوف الخيرّ والحَق والجمال – أثر حبها الآسر في النفوس فيقول : " لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها كل الناس " ويتملك شاعرنا - بدوره - الشوق الأبدي؛ فيلهب روحه سعيا إلى الحبيبة التي يذوق بحبها طعم الحرية ، وتهديه روحها طريق الخلاص :

" من يخرجُني من هذا الأسرْ "

" عافتْ نفسي وسئمتُ العصرْ "

" أبحثُ عن أنثى تخرجُني من هذا القهرْ "

" تُفقدني الوعيَ وتنسيني ... "

" تجمع أشتاتي ... تحميني .. "

" أنثى في مثل جنوني "

" أنثى من قلب الواقعْ "

" لكن تتجاوزُ شكلَ الواقعْ "

" أنثى كالنجمِ الساطعْ "

ويطول به الانتظار ، ويسئمه الصبر فيستغيث :

" القلبُ أرهقَه العياءْ ... "

" من أجلِ نافذةٍ تُضاءْ ... "

" فأرى جمالَ عيونِها ... فهي الشفاءْ "

" وهي الحفاظُ على البقاءْ .. "

مطلب عزيز المنال ، تشرق به روحه ، فإذا بها - لو تحقق - كشمس انقشع عنها الغمام :

" وَينجابُ عن ناظريَّ الدجَى "

" ويختال تحت خطايَ الثَّرى "

" وتغدو حروفي كريشِ نعامْ "

" ويصبحُ حبي رسولَ سلامْ "

" وسربَ حمامْ .... "

" إلى العالمينْ ....

حتى إذا آن الأوان ، ووهبه الطالع السعيد تحقيق أمنيته ، تسكره النشوة فيصيح صياح الديك ممتنا مزهواً أمام أنثاه :

" آه ياأجملَ حلمٍ ساقه اللهُ إليّ "

" كلُّ شيءٍ هاهنا ملكُ يديّ ... "

....

" إنها أنتِ التى فجرت الدقائقَ فى حياتى والثوان "

" قبلها لم أعرفِ النارَ التى تجتاحُ هذا القلبَ ...."

" تلتهمُ الكيانْ .... "

" لم أكنْ غير هباءٍ .... ورمادٍ .. ودخانْ .. "

" فاسألينى كيف صرتُ بكلِّ هذا العنفوانْ ... "

" ربما كنتِ قديرةً ..... "

" أن تزيلى قسوةَ العالمِ فى هذا الزمانْ ... "

والآن لاريثَ ولاإبطاءْ ، فالوقتُ قصيرْ ، والزمنُ يطيرْ ، وقد فاتَ مافاتْ ، وياطولَ مافاتْ "Hury up please it is time,"

"It's time and a half, and the end is near"

أما سمعت: « نصيبُكَ فى حياتِكَ من حبيبٍ

نصيبُكَ فى منامِكَ من خيالِ»

هلمّ ياحبيبتى لنُحيىَ الحياةَ .....

" نغالبُ الألمْ .... "

" ونطرحُ الهمومَ والضياعَ والسأمْ "

" فأنت ياحبيبتى إضاءةُ الحياةْ .. "

" وزورقُ الخلاصِ والنجاةْ ... .. "

والآن . ألا يحق لنا - عند هذا الحد - أن نطرح أحمالنا، هنيهة، نستريح بدعابة عابرة، قبل أن نعود - مرة أخرى - إلى قال الدرس وقيله، لن نكون بعيدين عما نحن فيه على أى حال ، فقد طاف بالخاطر أحوال إخوتنا من النقاد - ماشية «الخَيْزَلَى» ... أو لعلها «الهَيْدَبَى» - وزهوهم بمصطلحات مستحدثة يلوكونها بأفواههم من جانب لآخر ، يفصلون ويسهبون ويستدلون كما يشاؤون استدلال المستدّل بأنهُ إذا كان للقط أذنان ولسقراط أذنان ، فسقراط إذن قط. وماأكثر مايستدير البعض بمعاوله على البعض، فيفكك التفكيكيون ماأقام البنيويون، وينقض هؤلاء وهؤلاء على من يصادفهم من ملل النقد ونِحَله، ويتابع **سيزيف** صعود وهبوطه إلى غير نهاية ، ويقف الناظر ينتظر فصل الخطاب ، فإذا الماء قد فسر - على أفضل الأحوال، بعد الجهد - بالماء ، وإذا أنت - بعد الكر والفر والأخذ والرد والتمثيل والتشبيه والمقارنة والتعقيب ورسم الدوائر

والمربعات وإقامة الإحداثيات ورصد الاحصائيات والجداول والرسوم وإعمال حساب الجمل – فى موقف لايكاد يختلف عن موقف **لبيدوس** حين سأل **أنطونيو** أن يصف له التمساح .

لبيدوس : وتمساحك هذا ماصفته ؟

أنطونيو : هو ياسيدى شبيه ذاته ، عرضه كعرضه ، وقامته هى نفسها قامته ، يسعى بأعضائه ويقتات بما يقوته ، حتى إذا انتهت حياته مات .

لبيدوس : وأى لون لونه ؟

انطونيو: لونه هو أيضا ذات لونه .

لبيدوس : هذا لعمرى من الزواحف العجيبة .

انطونيو : ذلك حق ، وأزيدك ، بأن دموعه مبتلة . (١)

وهكذا لايزداد المتابع الصابر معرفة ولاحكمة ، ذلك إن هو نجا من الفوضى وظلمات الغموض ، وماظنك بمن يحاول - واثقا - أن يقيس محيط الأرض بالشبر ؟ .

طال بنا المكوث فلنستأنف مسرعين حديث الحب قبل أن يصبح من الصعب ربط الحبال .

ومعراج الحب إلى الكمال يبدو بحب المرأة ، لكنه لايقف عند مايقف به عباد الهيئة ، شهداء النهد والساق ، حقا إن

جمال الصورة وعد بالسعادة ، لكن حسن الوجوه -- كما يقول أبو الطيب – حال تحول . أما جمال الروح فباق خالد لايزول ، يُسلم إلى المقام الذى يليه ، فالحب – كما يقول **سقراط**. " ينشأ *كشوط نبدؤه ممافوق هذه الأرض من جمال ، والبصر منعقد بالجمال المطلق ، مايزال يرتفع إليه درجة فدرجة على طول السلم ، من جمال الأجسام إلى جمال المشاعر، ومن جمال المشاعر إلى جمال الأفكار ، حتى نصل إلى المعرفة المطلقة التى هى إدراك الجمال المطلق ، إدراك ذلك المثال الخالد الذى تمنح مشاهدته الحياة قيمتها* " .

وهكذا يرتقى الحب من النسبى الزائل إلى الكلى الخالد، ومن الأدنى المحدود إلى الأبدى المطلق. يرتقى حتى يصبح موضوعه الأول مجرد رمز لمعنى كلي شامل ، ربما تمثله الأسطورة التى تحكى أن **ليلى** صادفت **قيساً** ذات مرة أثناء تجواله هائماً على وجهه في البادية ، ذاهلاً عما حوله ، فلما نبهته إلى وجودها لم يزد على أن قال : إليك عنى ، حب ليلى أنسانى ليلى .

هذا الحب الكلى الخالد هو غاية في ذاته بلغت كل ماسواه :

" فأقامَ سلطانَ الهوى "

" لاشيءَ ينفع ُأو يفيدُ ...."

" بل ليس تَملكُ أن تُريدَ ولاتُريدُ ... "

تفيض نعماؤه على الكون فتعم المسرة ، ويتحقق على الأرض السلام. هناك " *يطبع الناس سيوفهم سككا، ورماحهم مناجل . لاترفع أمة على أمة سيفاً ، ولايتعلمون الحرب فيما بعد.* "

وحين يبلغ الحب أرقى معارجه تتآلف مكنونات الأضداد فى كل واحد ، " فتهب الأوزة " – كما تحكى الأسطورة المصرية القديمة – " نفسها للثعلب ، دافعة بقوة الحب رأسها إلى جوفه، ويجاهد الثعلب ليخرجها ويفتديها بروحه "، بل بالحب – على سبيل المثال – كما يحكى **العهد القديم** :

" *يسكن الذئب مع الخروف ، ويربض النمر مع الجدى والعجل والشبل ، يسوقها جميعا صبى صغير ، البقرة والدبة ترعيان معا ، ويربض أولادهما بجوار بعضهم البعض ، والأسد كالبقرة يأكل تبناً. الرضيع يلعب على سرب الصل ، ويمد الفطيم يده فى جحر الأفعوان ، لايسيئون ولايفسدون* "

وهكذا يشمل الحب الجميع ، كما تغطى المياه البحر، لابغى ولاظلم ولافساد ولاعدوان ، بل بذل وتضحية ، وتعاطف ،

واتحاد:

" فالحبُّ سيغمرُنا أكثرْ ..... "

" سيُرّطبُ كل نباتٍ ينمو أو يخضوْضرْ "

" وستغدو الدودةُ تغفرُ للمحراثِ جريمتَهُ "

" وسنعلمُ أن زئيرَ أسودِ الغابةْ ...... "

" وعواءَ ذئابٍ في الفلواتِ الوحشيةْ ... "

" أجزاءٌ من تلك الأبدّيةْ ... "

إنه الحب الخالد الشامل ، يجمع الكل ويؤلف بين الأضداد . يملأ نوره القلوب فيهتف السارى على طريق الكمال : " كيف أعتبر نفسي حراً ، وفى العالم كائن واحد مستعبد ؟ " وتلهب ناره المقدسة وجدان الإنسان ، فينذر نفسه مجاهدا فى سبيل الحق والخير والعدل ، يفضح الشر ، ويعرى الزيف، ويصل بنبضه نبض الجائع الضائع والمسكين ، ذلك هو الحب فى أسمى معارجه ، به يغدو الإنسان - كما يقول جوركى - أشبه بنجم يضيء لأخيه الإنسان طريق الحياة ، ويصغى إلى رفيقه كما يصغى إلى أعذب الألحان .. به يخطو الناس أحراراً على أديم الأرض بقلوب سمحة ، عظماء فى حريتهم ، لايشوب نفوسهم حسد ولازيغ .. "

..ذلك هو الحب الذى به تتحول حياة الإنسان من خبر موقوت يحده زمان ومكان إلى حقيقة سرمدية تتجاوز حدود الزمان والمكان . إنه الحب العظيم ، بدونه - كما يقول شاعرنا " **تبقى الحياةُ بلاحياةْ** " ، ويصبح الفرد إضافة سقيمة تافهة ، ويصير الجميع بغيره « **دُمىً محشوّةً بالرملِ ترحلُ فى اليبابْ**»..

وطريق الحب هو طريق الجمال معنى ومبنى وروحا . على أننا لن نقف عند بنية القصيدة، نحاكم مبدعها فنتناول بالتحليل استعاراته وتشبيهاته ومعجم ألفاظه ، أو مصادره واستدعاءاته واقتباساته ، ولابقية ماقد يدخل فى هذا المجال من تفصيل . ثم إننا لن ننظر إلا باسمين لمن حاولوا أن يدخلوا فى طرق الآداء الجمالى - تحت زعم التجديد - معايير ومناهج تخفى عجزهم عن الإبداع ، ولاتتفق وأصول النظر السليم فى طبيعة الجمال ، ثغاء يشوّه الفن الأصيل ، يعتمه ، يخفى صوته وصورته، ويحجب نوره أو يعميه وزوجوا الشاة للذئب، وزفوا اليمامة للغراب . أضافوا إلى المتن هوامش تفقره ولاتغنيه ، وكانوا كالذى جلس على شاطئ البحر يقيس حجم مائه بفنجان .

سننظر إلى القصيدة فى مجلمها ، لن نوقفها أمامنا تخلع ثيابها بالتدريج . لقد كفانا الشاعر ذلك . إنه لايلوى ذراع الألفاظ أو التراكيب. لايركب اللغة يروضها كما يُروّض جواد

للقياد ، بل وقع في غرام اللغة ، ركع أمامها بمحبة، بذل لها نفسه في صدق وبراءة فطرية ، فوهبته روحها في سهولة ويسر وعفوية . سماها بأحسن أسمائها ففتحت له أبواب كنوزها، ولم يعد كغيره محتاجا لأن يتشبث بالأقيسة أو العبارات الجاهزة التي تحوم حوله في الهواء ، ولاأن يزحم القصيدة بصور سقيمة جوفاء ، كما تزحم الأوسمة الزائفة صدر قائدجيش لم يشهد في حياته معركة . إنه يتسلل إلى مخادع الألفاظ ، يدخل حياتها الخاصة ، يتألفها ، يرتب عليها ، يستعرضها أمامه كما استعرض جده[٢] العذارى يوم «دارة جلجل» ، حتى إذا خلعت عليه حياتها وحياءها ، دار حولها دورته فاختار منها زاده لإسرائه ومعراجه ، يؤلف بينها ماشاء في يسر ومتعة وحرية ، فتأتي صوره الفنية ذاتية الطابع، لاتخطئ العين بصمته عليها ، يعبر فيها بصورة الجزئي الخاص عن العام الكلي المطلق ، لايرغي ولايزبد . لايتزيد أو يترهل أو يتسكع .

وهكذا تنساب القصيدة انسياب نهر رقراق لاتعترض مجراه صخور أو جنادل أو عقبات :

" لو لمستُ شَفَتي شفتَيها "

" أمتلكُ الكُرَةَ الأرضيةَ "

" وتغيبُ عن الأرض بلادٌ .. وتلوح بلادْ "

" يتغيرُ شكلُ المدنيةْ "

" تنحلّ العقدُ النّفسْيةْ "

"وأعانقُ واقعيَ الآخرْ"

" أتوحَّد شكلاً وهَوّيةْ "

ويتوالى فيض النبع عذبا سائغ الشراب "

" لو ذقت رحيق رضابهما "

"لاأضمنُ أن أخرجَ حيّاً .. "

....

" فأنا الأشواقُ تحركُنى منذُ سنينٍ"

" كَى استوعبَ أسرارَ الحكمةْ "

" أسْبِرَ أغوارَ الغبْطةْ ... "

" فى هاتيْن العينيْن المبحرتيْنِ"

" إلى آفاقٍ صوفيّةْ "

فرات عذب متحرك متجدد " لاينزله النازل مرتين " تستدعى سهولته الممتنعة قول رودان :

" إننى لاأخلق التماثيل ، بل أكشف عن وجهها الحجر"

تلقائية وعفوية فطرية وجنون ، عالم يستهوى الداخلَ إليه ،

يستدرجه ، فإذا هو كمأخوذ بِرُقْيةٍ ، قد أُسرى به إلى مدار تجاوز فيه حدود الزمان والمكان ، ودخل فى حال - نسرف فى المبالغة، ولاحرج (٣) - فنقول ، تكاد تشبه حال ذلك الحكيم الصينى الذى تحكى الأسطورة أنه نام فرأى أنه تحول - فى نومه - إلى فراشة ، فلما استيقظ لم يعد يدرى أهو إنسان تحول إلى فراشة ، أم فراشة تحولت إلى إنسان .

إلى مثل هذ الحد ينبغى - والحق يقال - أن يسأل سائل: أفلا يصادف المتذوق لهذا الإبداع إلا متعة بعد متعة ، وحلاوة فوق حلاوة ؟ ألم يلفت نظره مرة شحوب على وجه استعارة ، أو ضعف فى بنية تركيب. ألم يخفت نبض الشاعر مرة، أو تعثر قدماه، أو يقصر فى النفاذ إلى أفق أسمى، أو يحاول نقل شعور، أو تصوير عاطفة؛ فيستعصى عليه الأمر وتعوزه الوسيلة؟

ومن ذا الذى وهب الكمال ؟ بل أين المبدع الأصيل الذى لايعود إلى فنه المرة تلو المرة يشذ به ويحسنه ، يضيف إليه هنا ، أو يحذف منه هناك ، وهو يشعر - فى كل مرة - أنه مازال مفتقراً إلى مايجعله جديراً بكل رضاه ؟ بل إن أى قصيدة - طالت أو قصرت - لايمكن أن تكون شعراً خالصاً . إن الشعر فى القصيدة أشبه بومضات النور المنبعثة من فنار . ومضات

يتخللها كمون يهيئ للطفرة ، وهكذا تكون الخوافى فى القصيدة قوة للقوادم . (٤)

ثم إنه إذا كان شاعرنا يمضغ الزلط لمن يحب - شأن المحب مع الحبيب - أفلا ينبغى علينا نحن من جانبنا - والمقام مقام حفاوة وتكريم - أن نغض الطرف عما يكون قد بدر من هفوة أو ثغرة ، ناظرين إلى إبداعه بعين الرضا والشمول ، بدل أن نصوب السهم الثاقب إلى كعب أخيل ؟ وماذا لو اعتبرنا الهفوة - فى بعض الأحيان - حسنة فى السياق الشامل ربما زادته بهاء ، وحسنا ، كاللثغة على لسان الحسناء، أو الخال على صفحة الخد الجميل ؟ .

والآن ، وقد وصلنا نهاية المطاف، نقف برهة نتبين الرسالة التى تضمنها إبداع الشاعر ، قد يشع بها فنه ولاتنطق بها كلمته فى بيان صريح ، لن نغوص طويلاً على مكنون دره ، عبارة بسيطة سهلة موجزة : الحياة الخالية من الحب ، حياة سقيمة عقيمة مجدبة . فالحب يوطّن القلب السماء ، به تجاوز الروح نفسها ، تمر على ذواتها المتعددة صاعدة نحو الكمال فى طريق الجمال، كطائر فرح مسه السر الأعظم ، ذلك السر الذى يوقظ غافى مكنون بذرة زيتون ملقاة فى الطريق ، فإذا بها - من بعد - شجرة وارفة طيبة كريمة واهبة ملتزمة ، تنبت

بالدهن وسيد للآكلين ، وأى سعادة تلك التى توازى نعمة الفرح الذى يشمل نفس المحب ؟ ذلك الفرح الذى ينفض كل ما لديه إلى التراب ولايعرف حكمة ..

أيها القارىء الكريم ، بدأنا قضاة وانتهينا مجاذيب ، ولولا الشوط البعيد الذى قطعناه – نحن أبناء السبيل ، حجاج هذه الأرض – وجاوزنا به حدود العودة ، لشكونا طويلاً بصوت الأسى فى قول هاينى الصديق : " **لم نعد نذكر رائحة الزهور ، وقد اشتقنا إلى شم الرؤوس النسائية** " ، ولحملنا الحنين أن نهتف : أين أين مثال الحبيبة فى **نشيد الأنشاد** ، وقد خرجت مندفعة تعدو فى الطرقات عارية الصدر ، ثائرة الشعر ، حافية القدمين، مشتعلة الروح بنار الحب ، سطع من وجهها وهج الأشواق المتقدة ، وهى تصيح : " **حبيبى بين ثديىّ يبيت ، شماله تحت رأسى ، ويمينه تعانقنى ، تحت ظله انتهيت ، وعلمه فوقى محبة** " ، ثم أين منا بيانك، أيها الثائر المحروم ، وأنت نافذ الصبر تصرخ فى شكواك : " **حتّامَ يقتلنى الظما والنبعُ من شفتى قريبْ** "(٥)، هون عليك فلست وحدك يارفيق الرحلة ، بل هذه الحال فى معارج الحب أهون مرقاة ، ولَيَغْلِبَنّ مُغالبُ الغَلاّب . وأنت يابن الأندلس الحبيب (٦) – كيفاك كيفاك (٧) ؟ حالنا حالك ، وقلوبنا تصحب قلبك ، غنيت أشواقنا حتى غشيت

من الدمع عيناك وأنت تستغيث :

" ليس لى صبرٌ ولالى جَلَدٌ "

" مثلُ حالى حقُّها أن تشتكى»

سلمت ياشقيق الروح وسلمت عيناك ، بأحداق عيوننا نفتديك، ولازال لك جناحاك المشوقان والفضاء العريض ، فإياك إياك أن تطوى جناحيك ، لابأس ولايأس ، ففى مقام الرضا، حين يصير الزمن إلى خلود ، سوف يلتقى الجميع ، حيث الكل فى واحد ، لايُعلم مَن العاشقُ ومَنِ المعشوقُ ، بل يصبح السائل كالذى يستَجْدى من باب بيته نفْسَه . عادت كل قطرة إلى بحرها المحيط ، واتصل كل شعاع بالنور الأعظم ، وآبت الروح إلى بيتها الأبدى تهتف بلسان الحال :

"Here is my journey Joarney' s end, here is my butt,"

(٨)" And very sea - mark of my Utmost sail.

وألقتْ عصاها واستقرَّ بها النوى كما قرَّ عيناً بالإيابِ المسافرُ

بقيت همسة، والكلام مايزال لك أيها القارىء الصبور - ولانهاية - فملْ بنا نسمع ختام الأمر كله :

الحب هو المطلع من العدم إلى الوجود ، فإن قيل لك، يوما إن فناناً أصيلا فرغ من الحب قلبه - الحب الزكى الطاهر

الشـامل – فـأطرق قليـلا ، ولن يطول بك الانتظار حـتى يأتيك الخبر : " **عاد فجْنٌ من جديدْ** "

" **فياقلبُ لاتفرُغْ لحظةً واحدةً** "

" **من العشقِ والنشوةِ وفُقْدانِ الصوابْ** "

" **ثم أذهبْ إلى حالكَ ......** "

" **فقد نجوْتَ من الموجودِ والمعدومْ** "

سعدت ونجوت وطبت نفساً ياحافظ (٩)...ألم أقل بدأنا قضاة ، وانتهينا مجاذيب؟ وداعا . سأنام، فالإنسان - فى النوم - يصير طيبا جدا، وبسيطاً ، مستغرقاً، يتنفس ، ويبتسم ، ومالإلى ذلك ، ولاغير . والمجد لك ياكتيبة الأبطال فى الدرب التى لاتنتهى .

الهوامش :

(١) شكسبير ، انطونيو وكليوباترا ، الفصل الثانى ، المشهد السابع :

Lepidun : what manne of thing is you urocodile?
Antony : It is shapea, sin, lite itselb, and it is as brooa as it hath breadth : it is just sa high as it is , ans moves wth its oun .
Orgns : it luies by that which nourisheth it; ans,the elenets once out of it, it transmigtates.
Lepidus : What coloun is it of ?
Antony : Of its pun coloun too.
Lepilus : " Tis a strange serpent.
Antomy : " Tis so. And the teass ofit are wet.

(٢) امرؤ القيس .

(٣) فالقارىء – أو القارئة العزيزة – منا وعلينا .

(٤) الخوافى : الريش الصغير النابت تحت الريش الكبير فى مقدم الجناح .
يقول بشار مخاطبا المنصور :

ولاتجعل الشورى عليكَ غضاضةً فإنّ الخوافى قوّةٌ للقوادمِ

(٥) فرنسوا فيون : " Te meurs de soif pres de la fontaine

(٦) ابن زهر الحفيد

(٧) كيف أنت ؟

(٨) " هنا نهاية رحلتى . آخر حدى وأقصى مرفأ لشراعى.. " شكسبير .

(٩) شمس الدين حافظ الشيرازى ..

الدكتور محمد زكي العشماوي
ناقدا ومؤرخا أدبيا

د. محمد مصطفى هدارة

حين كنت طالبا بالجامعة، في الأربعينيات، كان محمد زكى العشماوى معيداً، يحلل لنا، نصوص الشعر الجاهلى، بقدرة فنان على التذوق، ورهافة شاعر، طالما مست أشعاره أوتار قلوبنا ، وكان في تلك الأيام البعيدة يعيش فى أجواء النابغة الذبياني متنقلا بين الحيرة وغسان ، مستضيئا بالنص الذى لايغيب عن عقله أو وجدانه

وإذا كان من العسير على الناقد أن يتناول بالدراسة والتحليل أعمال صديق لم نعرف فيه – على مدى نحو خمسة وأربعين عاما – غير الود، صافيا، والسماحة، مبذولة بالأمنٌ ، والاهتزاز الدائم للخير والسلام، فإن الحديث عن العشماوى، ناقداً ومؤرخاً أديباً ومبدعاً، أشد عسراً ، ذلك أن تناول أى جانب ـ وحده ـ يستحيل دون الدخول فى أعماق هذا المركب الكلي ، وتمثل عناصره

وقد آثرت أن أتحدث عن العشماوى، بوصفه مؤرخا أدبيا، وحددت كتابين له يمثلان طرفين متباعدين فى الزمان : «النابغة الذبياني»الذى كان بحثه للماجستير فى بداية حياته العلمية «وموقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى»،

الذى كتبه بعد نحو أربعين عاماً من بحثه الأول. بيد أنى وجدت شخصية الناقد تفرض نفسها على مؤرخ الأدب، بحيث لانستطيع أن نفصل بينهما، فى أى من الدراستين .

ولاشك أن الباحث يستطيع أن يلمح **قواعدأساسية** يؤول إليها الدكتور العشماوى فى تأريخه للأدب :

أولها : الإفادة من جهود الباحثين السابقين من عرب ومستشرقين ، قدماء ومحدثين ومناقشتها مناقشة نقدية ، ويتبين لنا ذلك فى موقفه من **ديرنبورج**، الذى جمع ديوان النابغة الذبيانى، وقدم له بدراسة ، وقد رأى للعشماوى (أن عمل ديرنبورج كان متجها إلى جمع الديوان وتحقيقه ونشره، أكثر من اتجاهه إلى بحث مفصل عن حياة الشاعر وعرض صورة دقيقة لفنه ، على أننا لاننكر أن بالمقدمة إشارات قيمة تنفع الباحث المستقصى ، وتضىء أمامه السبيل ، وأننا اعتمدنا فى بحثنا على كثير من توجيهاته). وقد انتقد العشماوى آراء مختلفة لديرنبورج فى أثناء بحثه ، كما يتبين لنا ذلك فى نقده لبحث **عمرالدسوقى** عن النابغة الذبيانى لأنه (لم يعالج فكرة القبلية على نحو يبرز شخصية الشاعر الفنية)، كذلك كان موقفه من **طه حسين** فى حديثه عن النابة الذبيانى لاقتصاره على إشارات سريعة

دون التفصيلات الدقيقة ، وهذه التفصيلات هى وحدها التى تحدد البعد الإنسانى والفنى للشاعر .

وثانيها : البعد عن التعميم، والتركيز على جانب واحد يراه الباحث أبرز مافى شخصية الشاعر وفنه ، ويتبين لنا ذلك فى أنه اختار من النابغة الذبيانى موضوع (القبلية) ويقول فى تبرير ذلك علمياً (لأنها فى نظرنا تمثل الناحية البارزة فى شخصية الشاعر ..رأينا فى حياة النابغة جانبا أعمق وأوضح، ألا وهو الوعى القبلى المتيقظ الذى غلب على كل أساس آخر عنده) . ونراه - بعد أن يحلل هذا الجانب فى بحثه - يقرر أن النابغة " لم يكن مجرد شاعر للقبيلة يصور أحداثها ويدافع عنها ، ولم يكن شعر النابغة مجرد سرد لهذه الأحداث ، أو مجرد سجل للدعاية عن القبيلة ، وإنما كان فى شعر النابغة معنى آخر ، وكانت فى شخصية النابغة مقومات أخرى جعلت منه شاعراً قد انفرد عن شعراء القبائل ، وأصبح له امتيازه الذى جعله جديراً بالبحث والتأمل".

وثالثها : البحث عن جوانب الشخصية الإنسانية المتميزة للشاعر، ونشاطه الإنسانى فى المجتمع ، وذلك لأن الدكتور العشماوى يؤمن إيمانا قويا بأن رسالة الشاعر فى كل زمان

ومكان التعبير عن الإنسان .

ورابعها : دراسة النص الشعرى دراسة تحليلية نقدية ووضعه في بؤرة الاهتمام لاستخلاص الحقائق الأدبية، بعيداً عن أخبار المؤرخين، أو آراء الباحثين المحدثين . وقد توصل الباحث من هذا الطريق إلى نتائج خالف بها آراء كثيرة، حول النابغة الذبياني، منها أن اتصال النابغة «**بغسان**» كان قبل اتصاله «بالحيرة» بعكس ماقالت المصادر القديمة ، ومنها أن " غضب «**النعمان بن المنذر**» كان لشيء آخر غير «**المتجردة**» ، ولشيء آخر غير وشاية **بن قريع** ، وغير الهجاء المنسوب للنابغة ، وغير السيف الذى كان يُقال له **ذو الريقة**.. لم يكن شيئا من هذا، وإنما كان (ثورة من النعمان على صاحبه الذى لم يبع له نفسه بيعاً خالصاً) .

وخامسها : الاهتمام بالجمال الفنى للشعر، إلى جانب الاهتمام بمضمونه، بل إن الجانب الفنى يسبق المضمون، فالنابغة لم يكن في ذهن الباحث قبلياً إلا بفنه ، ولأن الشخصية القبلية والشخصية الفنية لايمكن لإحداهما أن تنفصل عن الأخرى فى شخصية النابغة ، ويقول الباحث فى موضع آخر: (والنابغة ـ فى مجال السياسة القبلية ـ لم يكن ينحط فى فنه الشعرى ، وإنما كانت تأتى صوره حية قوية فيها مافى

الشعر من جمال وتصوير).

ويتبين اهتمام الباحث بتحليل الجوانب الفنية حين يقول فى اعتذاريات النابغة، التى رأى فيها (فلسفة المعتذر وكرامة الأخلاقى وحرص النفعى)، رأينا صور الفنان التى استطاعت أن تسير هذه القرون الطويلة، فتؤثر في نفوس من يدرك جمالها ، وأن تظل - حتى الآن - لوحات من دوحة الفن القديم، تخلب نفوس المحدثين من متذوقى الأدب " .

وقد اهتم الباحث اهتماماً كبيراً بدراسة جزئيات الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني، وقد أدرك براعة الشاعر فى التجسيد الحسى ، وتأنيه فى التصوير، ورغبته فى تأليف الصورة من جميع نواحيها، والاعتماد عليها فى إثارة الحس والتعبير عن المعنى، فى أدق جزئياته . كما أدرك قدرة الشاعر على آداء إحساسه فى لفظ يسير يؤلف صوراً ليس فيها تعمل قد اكتنفت بالخطوط الأولى ، ولم يحتج الشاعر إلى أن يضيف خطوطاً جديدة، وألواناً أخرى، لكى يعبر عن نفسه فى صورة مزدحمة بالألوان، ويقدم الباحث عدداً من الصور الفنية التى تؤكد الظواهر الفنية التى لاحظها فى قدرة الشاعر التصويرية كقوله :

والخيل تمزع غرباً في أعنّتها
كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البَرَدِ .

ويعلق الباحث على هذه الصورة قائلاً : " قد استطاع الشاعر أن يؤدى هذا المعنى (وهو سرعة انطلاق الخيل بسرعة الطير، التى يفزعها الشؤلاب المتدفق من المطر البارد فتنطلق انطلاق الريح تريد أن تنجو بنفسها من هذا الوابل) آداء رائعاً في يسير من اللفظ ، وفى صورة ليس فيها كثير من الصنعة ، هذا النوع من الشعر قد اعتمد فيه النابغة - كما اعتمد فى غيره - على إيحاء الألفاظ ، فالآداء البسيط يعتمد - أكثر مايعتمد - على مكنونات الألفاظ ، ومايمكن أن تؤديه هذه المكنونات من تعبير ، فإذا أعدنا نظرة إلى ألفاظ هذا البيت، وجدنا أن لفظة (تمزع) هذه قد حملت إلى السامع أقصى ماتستطيع من مكنوناتها ، قد أدت السرعة آداء موفقا يختلف أشد الاختلاف عما تؤديه كلمة أخرى ، و (غرباً) كذلك قد أضافت إلى السرعة لونا من النشاط والحدة ، ثم انظر إلى كلمة (أعنّتها) وماأعطته للصورة من حركة " .

وواضح مماقدمناه، من تحليل لعناصر هذه الصورة، أن الباحث يجنح إلى الدراسة «الأسلوبية»؛ التى تعنى باللغة

وإيقاع الألفاظ والحروف والتراكيب، كما تعنى بعناصر التصوير ، ويتبين لنا ذلك فى تحليله لأبيات للنابغة يقول فيها :

تعاوِرُها السوارى والغوادى ... وماتُذرى الرياحُ من الرمالِ
أثيثٌ نبتُه جعْدٌ ثراهُ ... به عُوذُ المطافل والمتالى

يقول الباحث (وأنت تلاحظ ماتبعثه الأبيات من موسيقى ظاهرة استطاعت صياغة الأبيات ، وترديد بعض الكلمات ذات الكم الموسيقى الواحد، أن تبعث هذا النغم الملحوظ . فعندنا أن الموسيقى تكاد تتساوى، فى الكم، بين الكلمات (السوارى) و (الغوادى) ، وتتساوى، كذلك فى نفس البيت بين كلمتى (الرياح والرمال)، فمقاطع كل زوجين من الكلمات متساوية الطول والقصر ، وكذلك فى البيت الذى يليه تلاحظ الموسيقى الكمية تظهر فى جمل كاملة كالموسيقى بين (أثيث نبته) ، (وجعد ثراه) فالجملتان تكادان تكونان متساويتين فى الحركات ، كذلك نلاحظ - فى نفس البيت بين (المطافل) و (المتالى) مالاحظناه بين غيرهما .. ولايخفى على القارئ أن فى الشعر ماهو مجرد موسيقى ، وأن هذه الموسيقى - وحدها - قد تفعل فى تأثيرها مايفلعه عنصر الإيحاء اللفظى ، وأعنى به: اللفظ،

ومـايحـركـه فى الذهن من صـور تقـرب المـعنى وتحـمل الإحساس ، وفى غالب الأحيان إذا توافر عنصر الإيحاء اللفظى، يتوافر - تبعاً له - عنصر الموسيقى ، فيكون الجمال والكمال .

وسادسها : الاهتمام بالعناصر المكونة لشخصية الشاعر وموقفه الفكرى والعناية بالمؤثرات المختلفة فيه ، وهو لايرى مايدعيه بعض النقاد المعاصرين، من ضرورة (موت المؤلف) إشارة إلى فصل النص عن صاحبه، وعن كل الظروف التى يمكن أن تحيط به وتؤثر فيه .

ولهذا نراه يعنى عناية شديدة بتحديد مواقع غسان والحيرة والظروف التاريخية والحضارية السائدة فيهما ، كما يعنى بتحليل قصائد النابغة، فى كل من ملوك غسان والحيرة ورد هذه القصائد إلى تواريخها الصحيحة، وتعيين أسماء الملوك الممدوحين فيها ، وقد تبين للباحث من دراسة شخصة النابغة أن " مدحه للغساسنة كان مدح الرجل الذى يريد أن يتفضل ويمنح، لامدح الرجل الذى يريد أن يستعطى أو يستجدى" .

كذلك نراه ينكر قصيدة «**المتجردة**»، فى ضوء معرفته بشخصية النابغة؛ فهو يقول " ليس شكنا فى بعض أشعار

الحيرة هو السبب الذى يدفعنا إلى إنكار قضية «المتجردة» .. وإنما هناك أسباب أخرى، يمكن أن تضاف إلى كل ماقيل.... وإذا وصلنا إلى نهاية القصيدة؛ فإننا نجد نوعا من الدعارة والمجون، ووصفاً حسيا جنسيا صريحا، قد يكون فيه شيء من الجمال الفنى فى التصوير ، ومع ذلك لاينبغى لأبله أن ينسبه لزوجة ملك هو فى الوقت نفسه صديق له وولى لفضله ونعمته " .

وقد ألحق الدكتور العشماوى ببحثه عن النابغة الذبيانى دراسة عن القصيدة العربية، فى الجاهلية، يمتزج فيها التأريخ للأدب العربى فى هذا العصر والنقد الأدبى ، وقد عاب - فى مقدمتها - المنهج القديم فى فهم الشعر وتحليله، وهو المنهج الذى يكتفى بالدراسة السطحية، التى تعنى بالنص الظاهرى القريب وشرحه وتفسيره ، دون العناية بالغوص وراء قوى الإيحاء فى القصيدة ، وتتبع دلالاتها غير المباشرة .

وقد دخل ميدان النقد التطبيقى بدراسته التحليلية المتعمقة لمعلقة **لبيد بن ربيعة العامرى** ، على أساس محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهرى ، ودراسة الصور مجتمعة . ولهذا استطاع أن يضع يده على رموز كثيرة، يقول (أجاءت قصة الأتان هذه التى رواها علينا لبيد، مستعينا فيها بهذه العناصر، التى جمعها الواحد إلى جوار الآخر، لمجرد

التصوير الخارجي لصفحة من حياة البادية ؟ وهل كان تشبيه الناقة بالأتان الحامل ، وماكان بينها وبين فحلها من علاقة حية ، وماكان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع ، وماتردد في القصة كلها من معاني الغبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة ، وأنها في قوة احتمالها وقدرتها على السير والجرى، أشبه بهذه الأتان وفحلها؟ ألسنا نتجنى كثيراً على الشاعر وصوره، إذا عاملنا هذه المقطعة الكاملة معاملتنا لصورة تقريرية مكونة من شبه ومشبه به؟ ... كلا إننا هنا أمام أتان حامل ، وفي هذا رمز للحاة والخصوبة والنماء والميلاد ، ثم إننا هنا أمام علاقة حية، بين أتان وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة، ومن أجل بقاء النوع، ويستنفدان طاقتهما وجهدهما في تحقيق وجودهما ، وتقاوم إرادتهما الحية كل مايعترض طريقهما من صعاب وعقاب ، ثم يظفران في النهاية بالحياة، بعد أن ينتصرا على كل ماتتحداهما به الطبيعة " .

واستطاع الباحث أن يحلل نصوصاً جاهلية كثيرة بهذا المنهج النقدى التحليلي، ليصل، في النهاية، إلى وجود وحدة تسود الشعر الجاهلي يمكن تسميتها (وحدة الصراع من أجل الحياة) وهو يعرفها بقوله: (من الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة وشخصية إنسانية واحدة لاتفتأ تطالعك بملامحها

وقمساتها أينما وجهت بصرك " ويفرق الباحث بين «وحدة الصراع من أجل الحياة» «والوحدة العضوية» فالفرق كبير بين وحدة الفكر التى تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة، وبين وحدة القصيدة التى هى تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسى واحد .

ولم يسلم الدكتور العشماوى بماذهب إليه طه حسين، من وجود وحدة عضوية فى القصيدة العربية القديمة، ممثلا لها بمعلقة لبيد ، يقول العشماوى (ونحن، عندما نقرر خلو معظم القصائد القديمة من الوحدة العضوية، إنما نضع فى اعتبارنا جملة من العوامل تتصل بالبيئة العربية القديمة، من حيث طبيعتها الجغرافية، ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية، وماكان يسود هذه الحياة من تقاليد ومايننتشر فيها من قيم " .

والوحدة، التى يراها الباحث، هى الوحدة الشعرية التى تمثل روح العصر بعامة، والتى تكشف فى صدق عن إدراك الشاعر وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره، فى عصر كان فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العابس العنيد، هو المصدر الحقيقي لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعي وطبيعة العلاقات بين أفراده ، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها أثراً في نفوس الناس . وعلى أساس هذه الوحدة خالف العشماوى رأى محمد مصطفى بدوى فى كتابه (دراسات فى الشعر والمسرح)، عندما قرر أن القارئ لمعلقة

لبيد مضطر إلى الشعور بالتناقض العاطفى وانعدام الوحدة الشعورية بينها . ويرى العشماوى أن الذى دفع بدوى إلى هذا الإحساس أنه فصل وصف الناقة عن القصيدة كلها ولم يسلك المنهج الذى يكشف له عن الأبعاد الأخرى، التى تنطوى وراء جميع أجزاء القصيدة ، كما أنه لم يحاول - وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية فى القصيدة القديمة - أن يلقى نظرة شاملة على الشعر الجاهلى كله ، ومايمكن أن يشتمل عليه من تعبير عن «اللاوعى الجماعى» . وماتنطوى عليه صوره من إيحاء بواقع الصراع الذى يجابهه إنسان هذا العصر .

وواضح مما قدمته، فى تأريخ الأدب الجاهلى عند العشماوى، الامتزاج الكامل بالقضايا النقدية الأساسية إلى جانب النقد التطبيقى ، وقد عنى العشماوى ببحث قضيتين نقديتين على جانب كبير من الأهمية **أولاهما**: قضية طبيعة الشعر وعلاقته بمحاكاة الطبيعة وهو يحلل طبيعة هذه المحاكاة فيقول : إن المقصود من أن الفن محاكاة للطبيعة أن الفنان يتخذ موضوع تصويره من الطبيعة لأنها هى التى توحى إليه وتحرك إحساسه الشاعرى، بعد تأمل وانفعال، فلا يعطى صورة الطبيعة كما هى، وإنما يعطى صورتها بعد أن انفعلت فى نفسه، وبعد أن تمثلتها روحه، وأخرجتها شيئاً آخر، فيه جوهر الطبيعة وليس فيه شكلها الظاهرى ، فجبران عندما أراد أن يصور نفسه

وهو جالس أمام المدفأة يتدفأ، وهو موقف من مواقف الإنسان، قال (حطبة تتدفأ بحطبه) فهذا التعبير الفنى الجميل، الذى كشف عن حقيقة من حقائق الإنسانية الخالدة قد استطاع أن يصور الطبيعة . وقد تستطيع أن تسمى فنه محاكاة للطبيعة لأن التصوير مأخوذة أجزاؤه من الطبيعة ولكنك تستطيع أن تدرك إلى أى حد استطاع الشاعر أن يخرج من التصوير الفوتغرافى إلى التصوير الشعرى الفنى "

والقضية النقدية الثانية هى الصورة الشعرية ومايثار حولها من آراء، وماذهب إليه العشماوى فيها أن الصورة لاتستطيع أن تقوم بواجبها، على الوجه الأكمل، فى القصيدة الحية، لمجرد أنها أصابت وصفاً صائباً محكماً ، أو لأنها عثرت على التشبيه الدقيق ، أو لأنها احتوت على مستكشفات بصرية حادة ، أو لأنها جمعت فيما بينها صورا من المرئيات أو المشاهدات الواضحة، صحيح إننا لانشك فى أن القدرة على خلق صور واضحة بصرية ، وأن الدقة فى تقديم مايلاحظه الشاعر من تفصيلات وجزئيات تقديماً محسوساً من أهم مايعنى به الشعر والشاعر على السواء . غير أن هذا كله لن يكون ذا قيمة حقيقية، إلاإذا كان محتوياً على نطاق من الإيحاءات الضمنية التى تجمع بين النسيج الشعرى كله .

إن جهد الشاعر فى جمعه للتفاصيل، وفى التمثيل الحسى للتجربة عن طريق الصورة ، وفى دقة ملاحظاته ، يذهب سدى إذا افتقدت صوره النسيج العاطفى العضوى ، أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها التوازن بين الفكر والعاطفة ، أو مايسمى بالمعادل العاطفى للفكر .

وقد حمل العشماوى رؤاه النقدية ووسائله فى تأريخ الأدب، متنقلاً بها من العصر الجاهلى إلى العصر العباسى، ليرى موقف نخبة من شعرائه الذين كان لهم فضل الإضافة الحقيقية والتحول البارز فى مسار شعرنا العربى من الفن والحياة ، معتمداً على المنهج نفسه، الذى سبق أن استضاء بهديه، وهو المنهج التحليلى النقدى الذى يهتم، بتحديد القيم الجمالية والفنية، ويعنى بالكشف عن حقائق الحياة والإنسان ، ولكنه فى الوقت ذاته لايستبعد التاريخ أو السياسة أو المجتمع أو دراسة الشخصية الإنسانية للشاعر وتأثيرها فى عمله .

ويؤمن العشماوى بالحركة الديناميكية فى الأدب والفن فالأحكام التى تجرى عليهما لاتعرف الثبات ولاالجمود ، وتحقيقاً لذلك نراه يحاول تتبع مايسمى بتجاوز (الماضى)، وهو يعنى به الأشكال والمقاييس والمفاهيم التى نشأت بنشأة الشعر العربى ، وهذا التجاوز هو أهم ملامح «الحداثة» التى حققها الشعر

العربى فى العصر العباسى . وهو يفرق بين الجدة «والحداثة» بقوله (الجديد فى الفن ليس - بالضروة - هو الحديث ، فالجدة غير الحداثة ، والجديد ليس نقيضاً للقديم ، أو بديلاً عنه ، وإنما الجديد - عند أي شاعر - هو في تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة، والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام .. وعلى ذلك فإن الشاعر المجدد هو هذا الذى تكون له عينان ذكيتان نافذتان ، يرى بهما الأشياء رؤية جديدة ويخلقها خلقاً آخر .

ولاشك أن العشماوى قد تأثر بجوانب من نظرية الحداثة الغربية التى روج لها **أدونيس** فى عالمنا العربى ، ولكنه اختلف معها اختلافاً واضحاً في موقفها من التراث فهو يقول : " وليس معنى هذا أن الشاعر المجدد قد تبرأ من كل ارتباطاته التاريخية والوراثية والثقافية، وصار شيئاً منفصلاً عن هذا كله... فليس فى استطاعة إنسان أن يخرج من جلده، أو أن يتبرأ من المؤثرات النفسية والعضوية المنحدرة إليه من أصلاب أجداده ، فهي جزء مكمل لذاته، لايمكن فصله، إلا إذا أمكن فصل لون الزهرة عن رائحتها ، فالتاريخ - بكل امتداداته - يعيش فى الحاضر ، والشاعر لايدين، فى إبداعه، للحظة الحضارية التى يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفنى فحسب ، بل هو مدين - مع ذلك، وإلى حد كبير - إلى زمان مركب، تمتد جذوره

طولا وعرضا في أعماق التاريخ وخزائنه " .

وفي ضوء مفهومه، الصحيح، للحداثة رأى أن الشعر في العصر العباسي أصبح له موقف من الحياة والناس ، وأصبح الشاعر ناقداً للحياة وساخراً من الخلل الذي يراه منتشرا في عالم الظواهر ... «لم يكن نقد الشاعر مجرد نقد للعادات والأخلاق فحسب ، وإنما امتد للإنسان في ذ اته وجوهره ، وفي النظام العام الذي يسيّر العالم " .

والشعراء الثلاثة الذين انتخبهم العشماوي نموذجاً في دراسته؛ شاعران ينتميان للقرن الثاني: هما **بشار بن برد وأبو نواس**، وشاعر من القرن الرابع هو **المتنبي** .

أما بشار فقد حلل الباحث العناصر المؤثرة في فكره : ضعة نسبه وآفة مُني بها جنينا ، ودمامة شديدة ، وأنه ولد على الرق، وأنه من الموالي ، ثم عصره الذي مال به إلى التمرد والاستخفاف والنزوع إلى الاجتهاد والتخطي ، لم تكن هذه جميعها من العوامل اليسيرة الهينة، التي تترك مجرد خدوش على سطح جلده ، بل كانت مجموعة من المؤثرات استطاعت ـ حين تجمعت على النحو الذي تجمعت به ـ أن تصيب الشاعر بجرح عميق ، نعم لقد كانت مساحة الجرح بقدر مساحة الطعنة التي وجها القدر إليه ، وكانت كمية أحزانه ـ وإن أخفاها – أكبر من

مساحة عينيه .

ثم أوضح أن الإحساس بالغربة والشعور بالانفصال، كانا نتيجة طبيعية للعوامل المؤثرة فيه وأنه استطاع أن يحقق ثورة الشعر على الحياة والمجتمع لأول مرة ، وأنه قد زاوج بين خمرة الكلاسيكية القديمة، وبين روح العصر ولغته وإيقاعه ، وأنه كان ذا موقف وجودى متميز، جاهر به وأصر عليه متحملاً فى سبيله كافة النتائج .

أما **أبونواس** فيراه الباحث شخصية متفردة على المستويين: الشخصى والإنسانى وفيها ملمحان بارزان : طاقة الحياة والفعل وهى طاقة مغيِّرة ورافضة ومتمردة ، والجمع بين المتناقضات والمتباعدات، فى وقتٍ واحدٍ. وكان لهذا الشاعر عالمان : عالم النشوة أو اللذة، الذى يعينه على التآلف مع الكون، ويرمز لحريته وتعزيته وخلاصه ، ويجسد له وجوده الخاص، الذى يتسم بالغربة والحضور والاتصال والانفصال فى وقت واحد .

وعالم الفن الذى يخلق له السعادة الضائعة، ويتعانق فيه إيقاعه الداخلى بإيقاع الحياة الخارجية ويرمز لطاقة الفعل المتجددة والمتغيرة عنده .

وقد لاحظ الباحث أن الاتجاه الماجن، فى القرن الثانى

الهجرى، يشبه، فى كثير من وجوهه وأفكاره، ماناى به المذهب الرومانسى : وأن أبا نواس لم يكن يصدر فى شعره أو سلوكه كما يصدر الشاعر التقليدى، الذى يكتفى بتسجيل مايقع تحت حسه من الأشياء أو الصور التى يرصدها ويصفها عن طريق التأمل الذهنى أو العقلى ، بل هو يرفض كل موقف أو تجربة، أو حتى معرفة لاتنبع عنده من معاناة ذاتية .

كذلك أكد الباحث ـ من خلال تحليله للنصوص الشعرية ـ أن ثورية أبى نواس كانت نتيجة طبيعية للإعلان عن قيمة الموقف الفردى الرافض للاستسلام، والمجاهر بالتفاؤل، والحوار مع كل ماهو مألوف وشائع من مسلمات أو مبادئ أو أفكار، تمثل تطوراً حقيقياً فى مسار الشعر وموقف الشاعر .

وحلل الباحث موقف أبى نواس من الزمان والمكان، ليكشف قدرة الشاعر على التوازن بين الواقع والحلم ، وبين العالم المادى وعالم الروح ، وبين دنيا الناس ودنياه الخاصة .

ثم حلل الباحث موقف الشاعر من الحرية والخطيئة، قائلا إن أبا نواس كان شاعر، الخطيئة لأنه شاعر الحرية . وعاش فى العالم الخمرى للشاعر مقرراً أنه يضفى هالة من القداسة على الخمر، تصل إلى حد العبادة، وأن الذى أعانه على ذلك جموح فى الخيال وسيطرة روحية تتعالى إلى درجة من النشوة، يرى

فيها الإنسان نفسه فوق الموجودات والكائنات حتى لكأنه كائن يمتلك القدرة على السيطرة على كل ماحوله ومن حوله .

وعاش الباحث فى العالم الداخلى **للمتنبى** بكل ما يملك من رؤى نقدية استضاء بها فى تحليله شعر بشار وأبى نواس ، وأول ظاهرة رصدها فى المتنبى: أن شعره لايمكن فصله عن شخصه ، وأن تجديده فى شكل القصيدة أو مضمونها يرتكز على حقيقتين : **أولاهما** أن شعر المتنبى هو رؤيته الذاتية ، وهو حوار مستمر بين الطموح الذى لايعرف غاية، والواقع الواهن الذى لايقدر أن يساير هذا الطموح .

وثانيتهما: أنه لاينتمى إلى التقليد السائد الذى يكون فيه الشاعر داعية لغيره ، بل هو داعية لنفسه مروج لفكرته، وهو صاحب عقيدة ورؤية ، وله من الحياة موقف يصارع من أجله حتى النهاية .

ومن هنا رأى الباحث أن المتنبى قد استطاع أن يحول الموضوع التقليدى ـ سواء أكان هذا الموضوع غزلا أو مديحا ـ إلى رؤية ذاتية يجسد فيها الشاعر موقفه ورؤيته .

وقد حلل الباحث البناء العضوى فى قصيدة المتنبى، واللغة والإيقاع فى شعره ، واكتشف أن الكلمة عنده لم تكن تعبيراً بسيطاً عن فكرة ، بل كانت خلقا للموضوع، وإطلاقه خارج

نفسه، ومن هنا كانت له تشكيلاته الخاصة للغة، وتكويناته الفريدة التى تنتمى إليه. وصياغته تعتمد على قدرته الفائقة على استغلال عناصر الصوت فى اللغة وعلى تطويرها للإيقاع والحس .

ثم أبرز الباحث ظاهرتين فى المضمون الشعرى عند المتنبى هما انتشار لغة الحب فى شعره ، وتوحده بالممدوح ، ويرجعان - فى رأى الباحث - إلى طبيعة المتنبى النفسية .

وبعد فإن البحث فى آثار الدكتور العشماوى، التى كتبها مؤرخاً للأدب، لم تفارقها شخصية الناقدة، التى تجعل من تذوق النصوص زادها، ومن ظواهر الفن والجمال ماءها وهواءها ، والمضمون عنده لاينفصل عن الشكل بكل أبعاده وظواهره ، وهو يؤمن بالشخصية الإنسانية وإبداعها فى ظل الحرية ، ويؤمن بالتجدد فى الأدب وعدم الثبات، دون انفصام عن التراث، لأن إعادة التشكيل بملاءمة روح العصر، والتناغم مع الشخصية، يُعدّ حياة متجددة ويدخل فى مفهوم «الحداثة» .

ولاتغيب عن الناقد فكرة الارتباط بين منهج العشماوى الأدبى والنقدى، وشخصيته التى ترتكز على وضوح الرؤية والحس الإنسانى ورهافة الفن ورحابة الإبداع .

القسم الثانى
العشماوى مبدعاً

جدلية المرأة والتصوف والحرية
فى شعر محمد زكى العشماوى
رؤية نقدية نصية

د. صالح حسن الشنطى

الفصل الأول
ما يبوح به الإبداع

لايتسنى لناقد أن ينأى بجهده عن المبدع، ليقصره فحسب على الإبداع ، فالصلة بينهما لازمة حاكمة، لعلّة نحسبها بديهية ساطعة؛ هي أن ذات المبدع وعاء الإبداع، وبيئته البكرُ التي تداخله وتباشره، من البداية للنهاية .

وصحيح إن للإبداع عالمه وقوانينه ، بل خوارقه وجنونه ، لكن الصحيح أيضا صلة ذلك - كله - بالذات المبدعة ، بأية كيفية، حتى وإن كانت صلة غامضة أو غير سوية .

ونحن عزوفون عن استنفاد الجهد، المتاح والمباح، في استقصاء شخصية المبدع وتأصيلها ، وذلك لسبب منهجي: هو أن ذلك عندنا يقتضي جهداً مستقلاً وبحثاً قائماً بذاته .

غاية مافي الأمر أن نكتفي بخلاصة غاية في الإيجاز للسمتين: الإنسانية والفنية للمبدع ، نضعها بين يدي البحث ، وهي خلاصة لم تأت عندنا من فراغ، أو من تقافز عشوائي بين النصوص.. إنما أتت - أصلاً - من صلة الناقد الحميمة بالمبدع والإبداع في آن معاً ، صلة معيشة لواقع الإنسان، وباحثة فاحصة، متذوقة لعطاء الفنان ، وفضلا عن ذلك فإن النصوص، التي هي زادنا وثروتنا ، والتي ستكون البحر والأفق

والشراع طيلة البحث ، لابد أن تبوح للقارئ بما باحت به للناقد - ابتداءً وانتهاءً - عن السمتين الإنسانية والفنية للمبدع .

* أما **السمة الأولى** فهى إنسانية عاطفة حانية رحبة وسعت كل أحد وشملت كل شيء .

* **والسمة الثانية** ، إحساس غريزي مرهف، لايحد بالجمال في التشكيل واللون واللحن تذوقاً ، وفى الكلمة تذوقاً وإبداعاً ، ومؤدى هذه السمة الفنية الحاكمة أن المبدع، لدى الآخرين ، ورغم كونه ناقداً متميزاً، وأستاذاً أكاديمياً مرموقاً، وطاقة جامعية إدارية من الطراز الأول ، هو ـ فى الأساس ـ شاعر حتى قرارة النفس ، وشاعرية المبدع - فيما تبوح النصوص - تتسم بخصوصية التجربة وشمولية المعاناة، إن شأنها شأن الفن الباقي؛ الذى يصدر عن حميمية الذات، ليسمق فى تجربة بحجم الكون كله، تصهر العقل والوجدان في كل واحد . والحرية حلم كياني مطلق يتجه الإبداع صوبه أبداً . أما المرأة والتصوف ـ رمزين للنشوة العظمى والتواصل والفناء فى المحبوب ـ فهما جناحا الإبداع في اتجاهه الأبدى صوب الحرية.

وقد نتلبث قليلاً لنستبر العلاقة بين الحرية وبين الحب ، بين الانعتاق من قيود الزمن وأظافر القهر والتسلط وذروة النشوة

روحاً وجسداً ، إن العلاقة وثيقة عميقة، ذلك لأن الإنسان المقهور، في زمن ضاق بنبل الفن وشد القيد على الأعناق، زمن الضجيج والأزيز والاقتحام والقتل على الهوية ، في هذا الزمن الكريه الخسيس ذي الألف ذراع وسلاح ، يلتمس الإنسان الفنان الحرية في كل ما يرفع عن كينونته - ولو للحظة - هذا الهول الأكبر، للكون الموتور الموبوء، ولحظة العطاء الكامل بين رجل وامرأة - إن بالقوة أو بالفعل - تتوهج لتكون ومضة تحرير كبرى ، نادرة بارقة نقية سرمدية ، يتخلص فيها، وبها، الإنسان الفنان من عبوديته لخارجه ، من قهر الكون لذاتيته ، ليذوب ويتلاشى ويتحرر في نشوة الحب الأبهر ، من هنا تجسد وجود المرأة الواقع، والمرأة الحلم، والمرأة الرمز، في العطاء الفني للمبدع .

يقول الإبداع :

من كان يصدّق أن الأرضَ ستفقدُ كل خصوبتها

وتزولُ حقولُ الحنطةِ والرمّانْ ؟

من كان يظنُّ بأن الشمسَ تغيبُ عن الأكوانْ ؟

ويموتُ النورُ ، يموتُ الزهرُ ، تموتُ الألوانْ ؟ (١)

إلى أن يبثنا محنة المبدع والإبداع بفقدان الحرية ،

(١) قصيدة منزل الحبيب بعيد بعد الجنة. الديوان ص ١٣

وبمايجاوز خصوصية محنته، إلى شمولية معاناة الآخرين :

فاليومَ نعيشُ عصورَ الملحِ

عصورَ القهرِ، عصورَ دمارْ

الجارُ يهدِّدُه الجارْ

والنارُ تؤجِّجُها النارْ

قد دخل الأرضَ ملوكُ الجانْ

قد ظلَّ العقلُ حبيساً داخلَ حجرتِه الباردةِ الجدرانْ

قد تُرِك زمامُ الأمرِ إلى الشيطان

منذ هزيمتنا العقليّة

وضياعِ الفكرِ، ضياعِ الحريّة

مذ ثقبَ الأعداءُ غشاءَ بكارتِنا

مذ صارت زقزقةُ العصفورِ على نافذةِ البيتِ جريمةْ

فحواها أني أتآمر مع عصفورْ (٢)

إلى أن يقول :

معَ منْ أتعاملُ والكلُّ أمامي أشباحْ

قيمتُها عندي مهزوزةْ ؟

فالكلمةُ تتغيرُ في اليومِ الواحدِ آلافَ المراتْ

(٢) السابق ص ١٥.

والكذبُ يبثّ على كل الموجاتْ
مع من أتعاقدُ والكل أمامى كالزئبق[(١)]
رَجْراجٌ جداً هذا الزئبقْ
مثل بطونِ الرقاصاتْ
وَجَعى أنى أحيا في كذبةْ
فالعالم مهزلة ... لعبةْ
من يخرجنى من هذا الأسرْ
عافت نفسى، وسئمت العصرَ
بَغايا العصرْ[(٢)] -

إن المبدع الذي انسحق بالقهر وبالكذب وبالعهر المستشرى حتى في القول وفى الفكر ، إن الشاعر المتوجع وجيعة عمره، لافتقاد الحَرية، بيرق الحق والخير والجمال والمصداقية، في خارجه ، ليلتمس الملاذ في شرنقته ، فيما يحيله، والآخر، كوناً نقياً متوحداً دافقاً يهب الحب وينهله دون حسابات أو صفقات، إنه المنة الكبرى التى يهبها الخالق لرجل وامرأة، يذوبان فى كيان واحد يعطي بنقاء الفطرة وطفولتهاء ليتلقى الحب، في

(١) السابق ص ١٦.
(٢) الديوان: ١٧.

اللحظة ذاتها، حسناً خالصاً ومتعة طاهرة قادرة فذة، تستبدل حرية الفناء في المحبوب، بعبودية النتوء والدمامة والانسحاق خارج شرنقة الحب .. يقول الإبداع :

أبحثُ عن أنثى تخرجُنى من هذا العصرْ
أنثى كتبوا عنها في كتب السحْرْ
أنثى كزجاجة خمرْ
تُفقدني الوعيَ وتنسيني
تجمعُ أشتاتي ... تحميني
أنثى في مثل جنوني ...
في مثل جنون الشعرْ
أنثى من قلب الواقعْ
لكن تتجاوزُ شكلَ الواقعْ
أنثى كالنجم الساطعْ
لو قُدّر لى أن أعشقَها
أتدافعُ مَداً خلاقاً يتواكبُ صوبَ الأبديّة (١)

إلى أن تتآلق الرؤية تماما فى الإبداع؛ فتصبح المرأة والواقع والحلم والفن والحرية، بدائل يفضي أحدها إلى الآخر ويغني عنه:

(١) السابق: ١٨.

بالمرأة أو بالشعرْ (١)
تزدادُ مساحاتُ الرؤيةِ والكشفْ
تزدادُ الحريةْ
ينجو الإنسانُ من الخوفْ
ينقشعُ الزيفْ
بالمرأة أو بالشعرْ
يقتربُ الإنسانُ من الجنةْ
يتطهر من أدرانِ المحنةْ (٢)

وينوع الإبداع، على ذات الإيقاع، إذ يقول :

وخلاصي – إن كان خلاصٌ –
فأنا ألمحُه في شيئينْ
في العشقِ وفي الفنْ
ينبوعُ الغبطةِ أن أتوحدَ مع هذينْ (٣).

إن الخلاص الأكبر للإنسان – وفقا للإبداع والفنان – مرادف لكمال الحرية ، وكمال الحرية مفقود في الكون الموبوء المأزوم، ومن ثم، فخلاص الفنان منوط بجنون الفن المجدول بترياق الحب :

(١) السابق : ٢١.
(٢) الديوان: ٢٢
(٣) السابق: ٢٣

بهما أمشي فوقَ الأمواجِ

فلاشيء يقلقْ

بهما أعلو فوق المنطقْ

أكتشفُ السرَّ أحققهُ

وأطولُ الغيبَ عانقهُ

وتتمُّ الوحدةُ بين الواقع والممكنْ

بين الزمنيِّ وبين المطلقْ (١)

وفي نص آخر .. يقول الإبداع كاشفاً عن أولية التلازم بين المرأة، الواقع الحلم، وبين الحرية :

منذ أيام طويلةْ ... وثقيلةْ

تتلظى الروحُ من أشواقها كالمستجيرةْ

وأنا أزحفُ في هذي الثقوبِ المستديرةْ ... والضريرةْ

أعطني القدرةَ كي أخرجَ من هذى الثقوبِ المستديرةْ

ربما كنتِ قديرةْ

أن تزيلى قوة العالم فى هذا الزمانْ

إنها أنتِ التي يمكنها

(١) السابق :الصفحة نفسها.

أن تعيدَ الفرَحَ الضائعَ مني والأمانْ (١)

إن الأنثى هنا – قناعاً للحب – هشة المبنى راسخة المعنى أسطورية العطاء، ذات قدرات خارقة على التحرر والتحرير من وعثاء الوجود الممسوخ بفقدان الحرية ، ذلك إن اكْتُشِف التواصل الأمثل بينها وبين رجلها الفنان ، إن بالواقع أو بالإمكان ، وما الثقوب المستديرة الضريرة إلا عناكب القهر والكبت، وقد التفت حول الأوردة والأفئدة والعقول ، وتسربت كالملح السام بين المسام .

ونصوص الإبداع ماتفتأ بين أعيننا وأذوا قنا تنبئ وتتنبأ ، ماتفتأ تفتح كوىً في جدار العتمة، ليجتاز منها الناس ، إنها تنبئ بتساوى الحياة والعدم، إن اغتيلت الحرية، وهذا ـ بهَوْله ـ هو الضارب فعلاً بخلاياه السرطانية فى كل نسيج الحياة العربية . ولأن المبدع ينبع من ذاته، لينداح في الكون كله ، ولأن خصوصية تجربته ، التي هي عين الصدق الفني ، معراج لشمولية معاناته الكونية الميتافيزيقية ، ولأن الشاعر العظيم لابد من أن يكون ذا فكرنا تأملي نافذ ورؤى ميتافيزيقية عميقة مؤتلفة جميعا فى كنة تجربته وذائبة فى الصميم منها ، لهذا كله،

(١) السابق: ٣٧ من قصيدة «لاتغيبى»

ولغيره، لاينكفئ المبدع على قيمة الحرية ليبتسرها أو يراها رؤية فوقية قشرية ، وإنما يعود بها فوق عباب الزمن وركام الأحداث إلى الجذور ، يعود ليربطها ربطاً فنياً واقعياً بالأصول، إنه يصفعنا، بما نعلمه ونجهله من أن غياب الحرية هو علة العلل، وأنه فينا داء قديم قديم وليس آفة واردة مستحدثة، والإبداع إن كان قد أدى ذلك بلغته ، فهو صادر فيه عن صلابة الواقع والتاريخ ، ترى هل اكتحلت عيوننا ببهاء الحرية بعد انتهاء سني الخلافة الراشدة ؟ أما تحولت الشورى الإسلامية - التي هي صميم الديموقراطية المعاصرة - إلى ملك وراثي مستبد مطلق عضوض، فيه كل بشاعة الديكتاتورية الفردية والقبلية الجاهلية، بعد ثلاثين سنة من وفاة الرسول ﴿ﷺ﴾ ؟ إن العرب منذ ذلك الحين ، وإلى يوم الناس هذا ، باتوا تحت نعال الخلفاء والسلاطين والمشعوذين والمهرجين والقيان والخصيان والمرتزقة وعملاء الداخل والخارج من العسكر وغير العسكر، أصبح العرب - من أعلاهم إلى أدناهم - بيادق في أيدي سواهم على رقعة شطرنج التاريخ ، وتوالت عليهم العصور وقد أممت هويتهم وصاروا دمى تحركها الشهوات والمؤامرات، وخيوط الولاء للشياطين؛ مرئية وغير مرئية .

ولأنه كيفما تكونوا يُولّ عليكم ، ولأن كل وعاء ينضح بمافيه،

وكل شعب جدير بحكامه وفنانيه ، نجد الشاعر لايبرئ نفسه ولايبرئنا ، من حضيض الجريمة ، بل نحن جميعا لديه صانعوها ومشاركون في بشاعتها ، إن بالسلب وإن بالإيجاب ، إن الحضارة العربية التي أضاءت مسار التاريخ بأسنى العقول وأسمى الأذواق؛ في الفكر والفن والفقه واللغة والفلسفة وعلوم الطبيعة كافة ، هذه الحضارة قد إيفت - وياللعجب والألم - بآفة انفصام الشخصية وانشطار الكينونة ، وبات هذا الجانب المشرق المتألق فيها أسيراً أبدياً لطغاة الداخل والخارج من عسس ومدنيين ، يطوعونه ويستأنسونه ويسخرونه كيفما شاؤوا وأنى أرادوا ، والمبدع يئن - حتى قرارة الروح - بوزره ووزرنا هذا ، لأن الإرادة في تغيير المصير البشع لم تكن موجات جمعية، تزيل الدرن وتطهر العفن وتبني الحضارة السوية، على جوهرها الصحيح، وإنما كانت - باستثناءات لايقاس عليها - نمطاً من فوران الغضب الشخصي ضد القهر، لايلبث أن يحاصر صاحبه ليصفَّى ماديا بالقتل ، أو معنوياً بقطع اللسان، ليستمر الأمر الواقع المرير كما كان ، وكأني بأمل دنقل لايقصد إلا هذا على وجه التحديد إذ يقول :

لاتحلُموا بعالمٍ جديدْ

فخلفَ كلِّ قيصرٍ يموتُ قيصرٌ جديدْ ..

وخلفَ كلِّ ثائرٍ يموتُ أحزانٌ بلاجدوَى

ودمعةٌ سُدَى

إن المبدع، الذى هو نموذج عصرى للعربي الفنان المثقف، يرى أن وزر المثقفّين، في جريمة اغتيال الحرية - أفدح من سواهم وأبعد خطرا ، لأنهم — في الحقيقة - سدنتها المفترضون وحراسها الطبيعيون ، وهاهم عبر التاريخ قد استكانوا وفرطوا فى الأمانة، إلا أقلهم ، ومن ثم يضع الإبداع تحت عيوننا وبصائرنا نفسه وأنفسنا ، هاهو يفضح نفسه ويفضحنا إذ يقول:

وحينَ يساوي الوجودُ العدمْ

وأوقنُ أن نهاري نَدَمْ

وليلي ندمْ

ويومي وأمسي طيورٌ جريحةْ

ودنيا كسيحةْ

وحينَ أعودُ لجمعِ الغنائمْ

وأعلمُ أن ثماري جرائمْ

وحينَ تخيبُ الحياةْ

وأبحثُ عن حيلةٍ للنجاةْ

أفتشُ عنك بكل قوايا

أجول عليك جميعَ الزوايا

فعندك أحظى بأحلى الهدايا

وأشهى الهدايا

وأعلم أن البساتين حُبلى هناك

بأحلى رحيقْ ...

وأندى رحيقْ ...(١)

إن حياة المبدع - إن افتقدت وضاءة الحرية، وجسارة الفعل الخلاق - تساوت من فورها بالعدم ، بل تدنت عنه ، ومن ثم لايملك إلا أن يرصد روحه وقد انتاشتها مخالب الندم ، وهو ندم علي ظاهرة الحياة نفسها؛ وقد صارت إلى ضدها بغياب الحرية، ولايلبث أن يتحسس، في أشلائه، ندوب الجراح وخصائص العجز ، ليس هذا فحسب ، وإنما المناصب والوجاهة الاجتماعية والألق الفني والمكاسب الذاتية أيا كانت ، إن هي، في مباءة العبودية، إلا الجرائم المتصلة والخيبة المؤكدة لأنها ثمن الموالاة، إن بالصمت أو بالمشاركة .

ولجوء الشاعر إلى أنثاه، خلاصاً من ليل غربته وعبوديته هذا، إن هو إلا الخلاص الفردي المؤقت الذي يقف بتجربته عند

(١) الديوان: قصيدة «أراك فأنجو من الموت» ص ٢٧، ٢٨.

مرحلة الخصوصية ، إن الأنثى مع الرجل، في لحظة التواصل، التي لاتنسى ، ليست سوى المورفين المشروع، الذى لامناص للمبدع الإنسان من تعاطيه، لينسى حريته المغتالة وإنسانيته المستلبة ، وهذا لايكون – بالفعل أو بالتصور – إلا فى لحظات عارضة ، هى الاستثناء فى اتصال حياته ، ولأن الإبداع لديه موسوم بخصوصية التجربة وشمولية المعاناة ، فإن الحل المورفيني الذي يبتغيه – واقعاً أو حلماً – بلواذه لأنثاه، لايفى، إلا وفاءً عارضاً، بالشطر الأول ، وهو خصوصية التجربة، ذلك لأنه لايتعامل مع محنة إغتيال الحرية على المستوى الميتافيزيقي والجمعي ، ومن ثم لايلبث الإبداع أن يتلهب بأتون الندم والعجز والتزييف والخيبة، بل بمعاناة الشعور بالأنانية والخيانة أيضا لأنه – لفرط حساسيته ـ قد يرصد انفراده بحل جزئى لمحنته ، ولو على مستوى الحلم ، وتخليه ـ بالتالي ـ عن انتمائه الكونى الأكبر ، ومن ثم لايلبث أن يعود، بجدل الوعى واللاوعى مجتمعين ، إلى أصول المحنة وجذورها الحضارية وتداعياتها الفكرية والأخلاقية والجمالية ،منذ أن كانت وإلى لحظتنا هذه فيقول :

العربُ الكبارُ والصغارُ

والملوكُ والرعيَّةْ

جميعهم تجمعهم قضيةْ
قضية الخذلان والهوان والمفاصل المرخيةْ
فنعظم الرجال والنساء في بلادة فطرية
كأنما "تنابل السلطان" في حياتنا ظاهرة يوميةْ
والعقل في إجازة ممتدة كأنها المنيةْ
ومنطق التفكير في حياتنا
بحثت عن جذوره الأصليةْ
فلم أجده ينتمي لمذهبٍ
من هذه المذاهب العصريةْ
إلا مزيداً من ضباب فيه بعض السرياليةْ
فيالها من قدرة قد أفرغت
جماجم الرجال والنساء من عقولِها
وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشبْ (١)
معذرة إذا تجاوزت الأدبْ
فكل شيء حولنا مهزلة تدعو إلى العجبْ
تدعو إلى تفجيرنا ... والانقضاض دفعة واحدةً

(١) الديوان : قصيدة «زهور مبللة بالدمع» /٦٥.

لهدم كل مايدور في عقولنا [1]

ويعد التشخيص الموجع للداء، تشخيصاً أشبه مايكون بمبضع الجراح الذي يقصد لاستئصال الورم الخبيث، بكشفه تماما وتعريته ، نراه يأبى إلا أن يمعن في المواجهة بقصد الكشف الصريح، توطئة للبتر العنيف، المريح ، إنه - طلبا للحقيقة - يأبى إلا أن يرد الظاهرة إلى جذورها ، ويربط مسارها ومنتهاها بمبتداها فيقول :

على مدى العصور والحقبْ
ومن عهود لاتعيها الذاكرةْ
توقف الزمانْ
تهرأ المكانْ
ولم يعد في أرضنا من هيبة الإنسانْ
إلا ظنون ... ذكريات باحثات عن كيانْ
فمنذ حقبة طويلة من الزمانْ
ونحن محشورون في محطة واحدةٍ
كأننا الخرفانْ
نعيش في معاقل الطغيانْ

(١) الديوان: ٦٥.

ننتظر الأوامر السنية
بالذبح أو بالبيع أو بالزجِّ
في حظائر التعذيب والسادية
فلكنا ليست لنا هوية
وكلنا رهائن بالضفة الغربية
نهيم في البقاع والقفار والبرية
نسأل عن منافذ الحرية
مدائن الحرية
فمنذ ألف أو يزيد من سني حياتنا
لانعرف الحرّية
هل منكمُ من يعرف الحرية ؟
من سار في ركابِها ؟
وذاق من رحيقِها ؟
ونام في سريرها ؟
كم عشت دهراً كاملاً أحلم بالحرية
أتوق أن أعانق الحرية
وكم بحثت في مجاهل الزمانْ
لعلني في لحظة صوفية
أقتات من عيونها السحرية

وأرتوي من خمرها العلوية (١)

ولايخفى على المتأمل أن الملاذ الصوفي - هروباً من القهر المعيش - حل شخصي؛ شأن شأنه الملاذ الأنثوي ، فكلاهما لايقوى على الواقع أو يباشرة، في المدى البعيد أو القريب، ومن ثم لايلبث الإبداع أن يشحذ مبضع الكشف والتطهير والبتر، ابتغاءً للنجاة المتوخاة ، إن النص، إذ يكشف عن وجه من وجوه علة العلل، واستنامة الحكام والمحكومين للدجل يقول :

لاتقلقوا .. وانتظروا
فالنّصْرُ آتٍ
إنه لاريبَ فيه ... صابروا
فالصبرُ مفتاحُ الفرجْ ..
إلى متى يا أخوتي
أحلامُنا نقيمها على الرمالْ
حكومة وبعدها حكومة وقبلها
حكومة ... تبادلت سلطانها
لتركب الشعوب كالبغالْ
تاركة بعض الرسوم والظلالْ
ليس لها مكانة في عالم الخيالْ
والشعب في سذاجة يصدق المقالْ
يقتات بالسؤالْ

(١) الديوان:٦٧.

يردد الأقوالْ
يعلل الأنفس بالآمالْ
" فالصبر مفتاح الفرجْ ". (١)

إن بصيرة المبدع التي انفتحت، تماما ودون مواربة، على بحر ظلمات الاستعباد ، قد ارتعبت من هوله، وتقززت من عفنه وركود مائه ، وعافت حراسه وقراصنته وملاحيه ، إنه ينقض عليهم، في نمط من أنماط الرغبة الكامنة في التطهر من جريرة الصمت، وجريمة المشاركة بقبول العاجز، فيقول :

قادتنا ، ساستنا ، ملوكنا ، حكامُنا
هياكل من الرسوم والظلالْ
وبنية من الورقْ
وهذه جميعها أنظمة من طينة الصلصالْ
سلسلة من لعب الأطفالْ
هذه الشعارات التي تزأر بالنضالْ
تجأرُ بالنضالْ
في غير ما نضالْ
جميعُها سلسلةٌ من لُعَب الأطفالْ.
فالاتحاد الانفصال والحروبْ
كلها مصادفةْ
قالوا: نضالْ
جميعها مجازفةْ
قالوا نضالْ..

(١) السابق: ٦٩.

كم في حياتنا نضالْ
ياليته في خدمة القضيةْ
نضالنا وقف على الخصور والنحورِ
والسواعد المليسة الطريةْ
أمورنا في هذه مقضيةْ
تبارك النضالْ
إلى متى يا أمتي سنقبل التزييف في مصيرنا
في أخر الأحوال.. (١)

إن هذا النص المتمحور حول «الحرية» أعظم القيم البشرية وأخطرها. قد كتب بعد هزيمة ١٩٦٧، وقبل مأساة الخليج، ونصوص الإبداع تبوح – دون لبس – بأنه قد اختزل كارثتي الماضي والآتي - فضلا عن كوارث العرب جميعها – في حاضره النفسي والفني، إننا نرى دون ظلال كوارث «**حديث الإفك**» «**والفتنة الكبرى**» وإذلال الخلفاء على أيدي الخصيان والإماء وسقوط بغداد وزفرة العرب الأخيرة بالأندلس واغتصاب فلسطين وتعصب الصليبية والصهيونية منذ كانتا وإلى أن يشاء الله.

ويقول المبدع، إثر وقوفه على أطلال الحرب الأهلية في لبنان:

أسائلُ كالمشدوه: أين أمةُ العربْ؟
هل امّحت مشاعرُ النّخوةِ فيها والغضبْ؟ (٢)

(١) الديوان: ٧٠
(٢) السابق: ٧١

هل انزوت وبادرت إلى الهروبْ؟
قالوا : نعم ... لاتعجبوا ..
والخير ألا تسألوا
فتلك حكمة العربْ ....
لبناننا قد انتحر
صواعق زلازل لم تبق شيئا أو تذرْ
سيافهم " مسرور " خلف البابْ
يقطع رأس كل عابر بلاحسابْ
وأهلنا ... شبابنا ... نساؤنا يسقطنَ،
بالألوف كالذبابْ
لبنان يا أغنية في الصبح والمساءْ
أخجل أن أقول مالدى من أشياءْ
احترقت حقولكم بيوتكم والأرض والسماءْ
وكل من قتلتمُ في الحرب أبرياءْ (١)

إن اغتيال الحرية علة العلل ، والأصابع القذرة التي اغتالتها، عبر التاريخ العربي، يجب أن تبوء بآثام احتراق لبنان وكل لبنان آخر ، إذ هو ليس إلا مساحة تتمزق من النسيج العربي

(١) الديوان : ٧٢.

شأن فلسطين وشأن العراق، بعد الكارثة ، ولأن المبدع مقر ـ سلفاً ـ بأن الجميع مذنبون ، وأنه وأننا في الجريمة/ الفضيحة ضالعون ، وأن العرب منذ غابر عصرهم، وحتى حاضرهم هم الأخوة الأعداء، بمشيئتهم أو بمشيئة سواهم فإنه يقول :

قتالُنا .. أموالُنا ... نضالُنا

جميعُها سُدى

هل بعد قتل أخوة من الأشقّاء مدى؟

صار الشقيقُ في زماننا من العِدى (٢)

والحق أن الصيرورة إلى عداد الأخوة المرير هذا ، قديمة في الجبلة العربية قدم مصرع عثمان ، فمنذ عصرئذٍ بدأ المسلمون العربَ تفسخَهم التاريخي، بالذبح المتبادل والتكفير المشترك ، وإذ نحن متفقون على أننا جميعا مذنبون ، فإنه يكون من العبث التساؤل عن المسئول ، ومهما اختلفت النزعات أو اتفقت الآراء، فيستحيل أن يتفق العرب في تحديد الذابح والمذبوح في مأساتيْ الخليج ، حسبهم أن يروا ما لايخفى على ذوى المسكة من العقل من أنهم، في الأحوال كلها سلماً وحرباً ، كانوا مسوقين " كالخرفان " كما توجع الشاعر ، للصب في خزائن الآخرين عبر البحار وتكنيز الكنوز، للكبار الكبار والكبار

(١) السابق : ٧٣.

الصغار، ويئن الشاعر، مكلوما، بالتساؤل عن هذا الذي كان، ومايزال كائناً ، إنه يرصد وضعنا السيوف في رقاب بعض ، إذ يقول :

أي ارتقاء ذاك في مراتب العُلا

لعله شيء جديد في ملاحم الجهادَ والوغَى

قد كان يوما من كبائر الخنا

واليوم صار مطلباً ... قومية ... بطولةً.. ومغنماً . (١)

ولعلنا ننصف الحقيقة إن قلنا بأن قتل الأخوة والأشقاء، كان في التاريخ العربي من كبائر الخناء في إطار التنظير والمشافهات والمفاخرات فحسب، وذلك تجسيد لوجه كريه من وجوه الداء العَياء ؛ إن اغتيال الحرية أفرخ فقسا شيطانيا بألف وجه، وكان التناقض، غير الأخلاقي، بين أقوال العرب وأفعالهم واحدا من هذه الوجوه .

ولايعتم الإبداع في مرثية الحرية الدامعة الدامية هذه أن ينسحب لداخله ، ولايملك إلا أن يرصد الموت معادلاً لحياة جردت من الحرية ، ولأحياء تجرعوا غصص الهزّمة والقهر ، فلاعجب إذن أن يفزع من فضيحة حياة العبودية ، أن يطلب لنفطه أهون الشرّين، والحق أنه مطلب مهرب للخلق أجمعين،

(١) الديوان : ٧٣.

أشبه مايكون باثانتحار الجماعي :

إن السعيدَ من قضىَ

فضيحةٌ أنّى هنا

مازلت حيًا أرزقُ

أحيا الحياةَ راضياً مستسلماً

هزيمةٌ أنى هنا

مازلتُ حيا أرزقُ

بالموت يحيا الناسُ

لايحيون بالهوان والأذَى

إن السعيدَ من قَضى (١)

والمتلقي لايملك إلا أن يتمثل تداعيا من هزائم العرب عبر تاريخهم الطويل ، ولايحزبه أي الهزائم يقصد الشاعر ، فجميعها تنويع على لحن جنائزى واحد ، وإذا كان المعلول واحداً، فالعلة واحدة وعامل التغيير واحد، فى كل الأحوال... إن المعلول هو ديمومة الهزيمة وانكسار المد الحضارى والإنسانى في الساحة العربية ، والعلة المؤكدة كسوف شمس الحرية بأيديهم وبأيدينا، الضاربة بسلاحهم، واستنزافا من رصيدنا لرصيدهم، فى الحاضر والآنى وفى كل الآفاق ، وتغيير ذلك لن

(١) السابق : ٧٤.

يكون إلا بنا ومن خلالنا، وإلا فهو الهول الأكبر انتحاراً واندثاراً، وكأننا قبائل الغجر، أ والهنود الحمر، أو حيوانات ماقبل التاريخ ... لامناص - إن لم يسفر فجر الحرية - من أن نتساقط كأوراق الخريف، وأن نتكسر كأجنحة هشة، في، مواجهة ريح صرصر عاتية ... يقول الإبداع

هزيمةٌ لها العجبْ

يندى لها جبيننا نحن العربْ

لاتسألوا أين الخلل؟..وما العملْ؟

إن الجواب عندنا

الداء والدواء بيننا

ماغادرا ديارنا

مهما تكاتفت قوى معاديةْ

مهما تعاظمت ... تجبرت ... تكتلتْ

وحاصرت بلاديهْ

فالعيب فينا .. هاهنا في أرضنا

مأساتنا ... تنبع من سلوكنا ... تمزيقنا

ضياعنا ... نحن العربْ ...

لأننا مفرقونْ

لأننا مشتتونْ

لابد أن نرجف مثل أوراق الشجرْ

ننام كالعصفور ليلة الشتاء والمطرْ

مهددين بالخطرْ

نظلّ هكذا

كأننا دويلة من الفجرْ

مهددين بالخطر

حتى تقوم ثورة بأرضنا

تزلزل العقولْ

تغير العقولْ

توحد الكيانْ

وتخلق الإنسانْ

وتبعث الهوية المطوية المنسيةْ

تعيد لي حريتي.. كرامتي

تعيد لي الهويةْ ..

وهكذا نهر الإبداع الدافق ، يندفع من منبعه إلى المصب لتكتمل دورته بالإصرار على الحرية، إن المبدع، في الإبداع -

(١) الديوان : ٧٦.

قد انتاشه الندم ، وشاهت بعينيه كل غنائمه ، ومرت بذائقته انتصاراته العلمية والمادية وفتوحاته الاجتماعية ، إن وقرها فادح وسياطها مدمية، إذ هى ثمن الاستسلام لمعاقل الطغيان، والانصياع للأوامر العلوية ، والخنوع بالصمت أو بالصمم؛ موالاةً أو مداراةً لسّفاحي الذبح والزج، ونخاسي البيع والتوقيف والتعذيب والسادية ، وقد التمس أنثاه ملاذا من هذا الهول الأكبر، أولاً ، ثم التمسه، ثانيا، فى التصوف، دون جدوى، إذ هما ملاذان قد يشعران المبدع بالأثرة والإثم، لأنهما ملاذان ذاتيان، صادران – من حيث أدرك أو لم يُدرك – عن هويّته الإبداعية ومنازعه الإنسانية، وانصهارها ـ جميعاً ـ فى خصوصية صدوره عن ذاته وشمولية معاناته الهم الكونى بأسره .

ومن ثم كانت الحرية هى الملاذ النهائى الأعظم والأرحب ، لا لأن الملاذ الأنثوى جدب عقيم، أو لأن بحور التصوف موحشة ضحلة، وإنما لأن مطلق مفهوم الحرية يشملهما ويثريهما فى المعاناة الذاتية لأى منهما، إن الحرية هى الإطار النورانى الذى يبرز الجميل والجليل، دون تعتيم أو نقص ، كما أنها إن أشرقت شمل سناؤها الأنا والآخر عبر الزمان والمكان .

والحقيقة أن منظومة المرأة والتصوف والحرية، التى رصدنا مخايلها في النصوص، براعم حيية حتى الآن ، تقتضينا التأمل

المنتبه فيها ؛ ذلك لأننا نحسبها الوجه الفني الذي يجسد الإبداع فيه خصوصية تجاربة وشمولية معاناته . ونحن – على ذلك – إزاء احتمالين: بتوكيد ذلك أو التهوين منه، عبر استشفافنا النقدى التذوقي للنصوص ، والتأمل في أي من المفردات الثلاث للمنظومة ، أو في أي تكوين ثنائى أو ثلاثى لها قد يفضى بنا لانفساح الرؤية وشفافية التصور .

إن المبدع ـ في النص ـ نازع دوماً نحو المثال ، مرتحل ـ أبدا ـ صوب المطلق ، وقد يحمل موته في طيات حياته ، إنه يجمع بالفعل – في ترحاله صوب المجهول – بين الضدين فى إهاب واحد. إنه يحلم بـ :

أنثى طاغية الإغراء(١)

-لكنها-في الوقت ذ اته :

تقتلنى بسرير زفافي
مثل العاصفة الهوجاء(٢)

إنه ـ إذن ـ الموت عشقا ، أو عشق الحياة حتى الموت، أولنقل عشق الحياة لحد الاستشهاد، أو الفناء في المحبوب .

إنها:

أنثى من قلب الواقع(٣)

(١) الديوان قصيدة " منزل الحبيب بعيد بعد الجنة" : ١٨.
(٢) السابق : الصفحة نفسها
(٣) السابق : الصفحة نفسها

وهي – صدوراً عن جدل الضدين، اللذين هما في الإهاب نفسه :

لكن تتجاوز شكل الواقع (١)

ومرة أخرى نجد أنفسنا تجاه الأنثى/التجريد/الرمز/ الخلق/ الواقع/ الاستشهاد، مجدولة جميعا بضفيرة المزاوجة بين الأضداد:

لو قدر لي أن أعشقها

أتدافع مداً خلاقاً يتواكب صوب الأبدية (٢)

إنها مطلق الأنثى ، مطلق الحب ، مطلق التوحد مع المطلق ، وليست أنثانا ، الملموسة بحوائيتها المباشرة، إلا الرمز الذي ارتضيناه لإدراك ماهية الأخرى المتسربلة بغلائل المجهول، - المرتحلة فوق عباب التصور ، لكنها ـ شاء المبدع أم أبى، وبالأحرى شئنا نحن أم أبينا ـ لامحيد عن مجد عناقها وشرفه، إن قدر لأى منا أن يحيا ، هذا مع كامل الإدراك بأنها كأس سرمدية للعذوبة المرة، أو للمرارة العذبة ، كأس إلهية كونية سلسبيل، هي لذة " فوق اللذة للشاربين، وبقاء بعد البقاء للموعودين» :

(١) السابق : ١٩

(٢) السابق : الصفحة نفسها

لو ذقت رحيق رضابهما

لا أضمن أن أخرج حياً

فالموت أحب إليّا [1]

إننا هنا بإزاء الحياة الموت ، وجدل النقيضين لمطلق الكينونة :

حمقٌ أن أترك هذا الثمر العالقَ

مابين الشفتينْ

فهناك سأحيا

فأنا الأشواق تحركني منذ سنينْ

كي أستوعب أسرار الحكمةْ

أسبر أغوار الغبطةْ

في هاتين العينين المبحرتين إلى آفاق صوفيةْ [2]

والذى يتعين الإشارة إليه هاهنا، أن التعامل مع تجارب العشق الإبداعي من هذا النمط، يقتضى، من المبدع والناقد والقارئ، غاية امتلاك شفافية التصور ورهافة الحس المتمثل والخلق ، وصوفية التلقى والتفسير جميعاً، وافتقاد هذه الشرائط الفارقة ، كثيراً مايفضى إلى ظواهر مؤسفة في

(١) الديوان : ٢٠.

(٢) السابق : الصفحة نفسها .

التنظير والتطبيق، ينسحب قتامها على الخلق الفنى والنقد، فى آن معاً ، ومن قبيل ذلك ابتسار تمثل النصوص، والاكتفاء بالقشرة الجافة دون الغوص الحتمى على اللباب الغض؛ لاكتشافه واعتناقه، وهذا، من أسف، مفض غالباً لمصادرة روح الجمال في الإبداع ، ومن ثم اغتيال مواجيد الشعراء ، بل رميهم - أحياناً - بأوابد الكفر والتجديف.

وعلى ذلك فنحن حريّون بأن نتلبّث كثيراً أمام المعاناة الصوفية، فى تجارب خلق الحب هذه ، فبدون ذلك نتعثر فنسقط ، وإن افتقدناه لن ندرك - بالتأكيد - سمو تلك المواجيد وشفافيتها ، بل قد تبدو، للنظرة العجلى غير المؤهلة للتأمل والاكتشاف، نمطاً من عشق الجسد البشرى الفاني، محدوداً بالشهوة، محكوماً بفناء حتمى لها ، إن المبدع – وفقا للنص سابقا ولاحقا – طليق فى البحث عن المجهول ، جرىء جرأة الفنان الإنسان؛ الذى شرف بقبس من روح الخالق - جل شأنه - في احتضان ملكوته ، وارتشاف أفاويق نعمائه، مرموزاً إليها بالأنثى، والانتشاء بتفرد شموخ عظمته - سبحانه - انتشاءً حميماً لاينفد ولايوصف ولايحد :

سأظل أفتش عن صاحبة العينين اللؤلؤتين (١)

(١) الديوان : ٢٠

إنه ، كما أسلفنا ، في رحلة كشف أبدية؛ يلتمس الجمال المطلق في ملكوت الله :

وسأخرج معها في رحلات كشفية

نتجول ، نلعب ، نركض بين الأقمار

نتحكم في سير الأقدار

ونعود قبيل الفجر إلى غرفتنا القمرية

تغمرنا النشوة والأفراح الوردية

حيث الهمسات

همسات العشاق الليلية

وهناك سأطلب من ربّي

أن يوقف عقرب ساعتنا

لتدوم لنا تلك اللحظات الكونية (١)

إن الإنسان المبدع – بهبة من الله وإذن – يعيد خلق الكون بالفن ، ويقبس من روح الله؛ ليسبح في الآفاق ويلامس الأفلاك والأقمار ، ويعدل في مسارات الأقدار ، وليس هذا هو الشطط ، إنما هو الذوبان الصوفي في قدرة الموجد الأول؛ الذى يهب طاقة الخلق الفني لمن يشاء ، وإنه ـ جلت مشيئته ـ ليعطي حق التمني المستجاب، والقدرة النافذة التى لاترد لمن أحب وعشق

(١) السابق : ٢١

واختار من عباده ، فاختاره الله واصطفاه .

ولسنا نحن الذين نقول .. إنما الشاعر – نفسه – هو القائل بأنه مجتهد يجتهد ، أو مجاهد يجاهد، أو جاثٍ على عتبات التصوف ليحاول، إنه يرصد محاولاته الدائبة الجسور بالإبداع والتنظير كليهما :

فأنا الأشواق تحركني منذ سنينْ

كي أستوعب أسرار الحكمةْ

أسبر أغوار الغبطةْ

في هاتين العينين المبحرتين إلى آفاق صوفيةْ (١)

وهل من مرفأ معلوم لاسكتناه أسرار الحكمة، واستجلاء الآفاق الصوفية، غير الذوبان في مباهج الإله ؟

ويقرر الشاعر لنفسه، وعن نفسه، بمايرتضيه من قول **سقراط** على مائدة **أفلاطون**:

" *نرى أنفسنا شيئاً فشيئاً قد سمونا إلى الجمال الكامل .. نلم ضياءه ، عندئذ نحس أننا قد دنونا من الحب .. وفي الحق ليس الحب إلا شوطاً نبدأه بما فوق هذه الأرض من جمال ، ومع ذلك فإن البصر مُنعقدٌ، طول الوقت ، بالجمال المطلق مايزال يرتفع إليه درجة فدرجة ، فمن جمال*

(١) السابق : ٢٠

الأجسام إلى جمال المشاعر ، ومن جمال المشاعر إلى جمال الأفكار ، وهكذا نتدرج في الإحساس بالجمال حتى نصل إلى المعرفة المطلقة؛ والتي هي إدراك الجمال المطلق ، ذلك المثال الخالد الذي تمنح مشاهدته الحياة قيمتها " (١)

ثم نراه يوثق المنحى الأرسطي، في امتزاج المعشوق وعبق الجمال الإلهي المطلق، بمكانة **بياتريس** من **دانتي** حياةً وإبداعاً، وباتحاد الواقع البشري والمثال الإلهي في تجربة **طاغور** الصوفية والإبداعية والواقعية جمعا (٢) ثم بصنيع **الشيرازي** في ديوانه (غزل) ، " إذ تكشف قراءته عن روح بالغة الحساسية والشفافية ، يتدفق من خلالها كشلال هادر ، وتتفجر فيها مشاعره كبركان ، وكأنه يصدر عن معين لاينضب من الحب الذي يتجاوز به كل شيء ، حتى لكأنه النهر الذي يفجر الحياة كلها ومابعد الحياة ، وتجد نفسك، وأنت تقرأه، تسترسل في عاطفة من الحنين الدافئ، الذي يصل الأرض بالسماء ويرتقي إلى مراحل من السمو والصفاء تقربك من الله" (٣)

ثم لايلبث أن يقرر لنفسه، وعنها، في أعقاب ذلك : " *وهذا*

(١) تقديم الديوان : ٥

(٢) السابق : ٧

(٣) السابق : ٩

الاتجاه في شعر الحب هو الذي أغناني حساً وروحاً، وكان له أثره الكبير في تكويني على المستويين: الإبداعي والنفسي ، فثمة التقاء روحي بيني وبين هؤلاء العظام من الشعراء؛ الذين ظلت صلتهم بالحياة ليست مجرد صلة الاستطلاع العلمي أو المنفعة المادية؛ بقدر ماهي صلة تقوم على الحب، مع قدر كبير من الشعور بالفرح والسلام ، وتمنيت - يوماً - أن أخطو خطوة مع هؤلاء على الطريق ، وأن أحاول - مااستطعت - أن أمشي معهم، وأسير في ركابهم، لكني - مازالت - كالغواص العاثر الحظ، فلم أستطع أن أصل - بعد - إلى ماوصلوا إليه من الدر واليواقيت ، ولكني سأظل واقفاً على أعتاب هذا الباب " .[1]

وفي همسات المبدع، التي هي عندنا وسطية بين التنظير والإبداع، يهمس لأرواحنا "*كثيرا مانصلي ونحن لانشعر أننا نصلي ، وتلك أعمق صلواتنا* "[2] ويهمس أيضا: "شجرة *المعرفة جذورها في الطين وفروعها في السماء* "[3]، ويهمس: «*الشاعر يرى في يقظته مايراه سائر الناس في أحلامهم*»[4] ويهمس: " *بين يديَّ لآلئ كثيرة، كل لؤلؤة منها تختفي وراء سجن صدفي ، مأقسى صدفاتي ... إنها تحجب عني لآلئي ، فكم*

(١) السابق : ١٠
(٢) الديوان : همسات : ١٢٤
(٣) السابق : ١٢٥.
(٤) الديوان همسات : ١٢٩.

عالجت أبوابها الحديدية فاستعصت عليّ ، ترى .. متى أستطيع أن أرى وجه لألئي" ؟[1]

ويهمس : " أنا ياإلهي نواة جوفاء ! أتوسل إليك ياإلهي ألا ينكسر جداري وأنا فارغة . أمهلني حتى تأتيني ذات من ذواتك العلوية، فتملأ فراغي وظلمتي ، ثم تحطم بيديها جداري وتتعالى دوحة مباركة الظل "[2] ويهمس : أنا القلق ، المنهك الملول ، أريد أن أتنقل، أن أترك المكان ، أن أخاطر ، أن أعشق كل شيء ، أن أعشق ، أن أتحول إلى ضباب لأمتزج بالموجودات. وأتسلل إلى ثنايا الكائنات .. ليس الطعام والشراب غذائي ، وإنما غذائي حبات تزرع في أغماق القلوب، ثم تصبح شجراً له ثمر ، وهذا الثمر هو أعنابي .. أعنابي التي أعيش على رحيقها"[3] ويهمس : " أنا الجوهري المفلس .. مناجمي خاوية.. غير أني سأظل واقفا عند أعتاب هذا الباب:.. فقد أعثر - يوما - في ترابه على ما يضيء صدري من الدر واليواقيت ، ولن يطول احتمالي ، فإنني سأسعى جاهدا ، وربما استدعت أن أملأ جعبتي في يوم قريب"[5] ، ويهمس : " سأسلك الطريق الذي يجعلني غنيا .. سأكون في غنى قارون ، لأنني عقدت

(١) السابق : ١٣٠
(٢) السابق : ١٣٢
(٣) الديوان : همسات : ١٣٤
(٤)الديوان : همسات : ١٣٤

العزم على السير إلى كنوز المحبة التى لانهاية لحسنها، ولو أن مئات السائلين ـ من أمثالي – رغبوا فى غنى قارون، وجاءوا ـ معي ـ في نفس الطريق ، لعادوا وهم يرددون لى الدعاء ، لأن قلوبهم المحترقة سوف تتفجر منها الجداول.. الجداول المتدفقة بالخير ، ذلك لو أنهم ساروا معى فى نفس الطريق..... ، ولكى تثمر الشجرة لابد من أن نذهب ونبذر ، فلم يعد من الحكمة أن يظل غبار أجسادنا حجاباً لأرواحنا، يحجب عن بصيرتنا السبب الذي من أجله جئنا .. ومن أجله نعود .. والسبب ـ في اعتقادى ـ هو أن نبذر الحب .. نعم: الحب " (١)

بيد أن المبدع لم يكتف بالوقوف على الأعتاب ، وإنما استجمع عزيمته الكونية، وطاقته النفسية والإبداعية، وطرق على الأبواب، لابكلتا يديه ، بل بمجامع قلبه الظامئ، وروحه الطامح الجسور ، فانفسح له الباب بعض انفساح، فاجتاز اجتيازاً وجلاً، قلقاً، حائراً، مبهورا يؤذن بالوصول الذى لمّا يكتمل بعد ... ومن يدري .. لعل البهجة الكبرى والمسرات العظمى ، والكنوز التي مااكتحلت بها عين ولاتملّت منها روح ، أقول : لعل ذلك كله منوط بمراحل الطريق، مرحلةً، فمرحلةً، ومابها من غيمات ندية، وواحات ثرية، وثمار دانية، وينابيع دافقة شهية ، وليس منوطاً بنهاية الطريق فحسب .

---

(١) السابق : ١٣٦

إن الفنان - فى الفن - على بينة تامة من واقعه الحلم ، أو من حلمه المعيش؛ هذا الذي يجسد جدلية النور والنار ، الروح والصلصال ، ويجمع الضدين ظاهرا ، المؤتلفين جوهراً، فى واحد، وإنها بالفعل لعظمة العظمات أن يقرر الخالق هذا للإنسان وأن يتقبله محباً محبوباً ، وأنه - بسبب ذلك، ولشرف إنجازه - تميز فى سلم الكائنات، حتى على الملائكة أسماها ، إذ هى أحادية التكوين بلانار ولاصلصال . إنها بلاصراع ولاضد للخير فيها ، وعظمة الإنسان أنه جدلية الكل فى واحد.

قدرى أن أحيا محكوماً بالحلم،
ومجبولاً بالأرضْ
أى مايجرى تحت القدمِ
لامايمشى فوق الرأسْ
وأنا فى هذا مثل النهر ومثل الطير ومثل الغصنْ
وبرغم ضياعى فى العتمة والسجنْ (١)
فأنا موصول بالله
ووثيق صلات بالحسنْ (٢)

بيد أن طريق المجاهدات محفوف بالزنابق والأشواك ،

(١) السابق : قصيدة " منزل الحبيب بعيد بعد الجنة " ، ص ٢٢
(٢) الديوان : ٢٢

موصول بالمدو بالجزر، موسوم بالمعاناة ، إنه الذاهب الآتي والمانح المانع:

فيازهرة الياسمينْ

لم البعد ؟ كوني قريبةْ

فأنت الحياةُ ...وأنت النجاةُ

وأنت الحبيبةْ

تعالى إليّ ولاتندمى

فمن ذا الذى أرتجى رحمتهْ

إذا أنت لم ترحمى ؟

أدق على حائط الليل.. لاتسمعينْ

ولا تفتحينْ

لم البعد ؟ ...كونى قريبةْ

علي شفتيك طريق الخلودْ

وسر الوجودْ

أخيرا ..وجدت الطريقْ

عرفت الحقيقةْ

تمنيت ألا أضيع دقيقةْ

سأركض ركضاً

لأني اكتشفت الحقيقةْ

سأركض ركضاً

لأرقى إليك وأبقى لديكِ

أريح جبيني على ساعديكِ

لأني أحبكِ

أيقنت أني

إذا ماضممتك يوماً لصدرى

سأبعث حياً

بكل اليقين سأبعثُ حياً (١)

إن الثنائية المتوحدة، أو الضدية المتآلفة، تطل علينا هنا،دون خفاء ، إنها متمثلة فى الفراق الكائن وفي القرب المشتهى، وفي الرحمة المطلوبة الممنوعة ، وفى الطريق على حائط الليل دون سماع أو استجابة ، وفى البعث الذى لايطلبه إلا من ابتغاه، بعد إذ باشر جليدية الموت .

وهكذا نرى الطريق الذى طرقه المبدع بجماع الحب، وسكب عليه قرباناً من رحيق القلب ، نرى هذا الطريق ينفسح قليلاً ليجتاز الشاعر بعض اجتياز ، لكنه لايلبث أن يلوب حوله فى

(١) السابق : من قصيدة : أراك فأنجو من الموت " : ٣١.

أحيان كثيرة، ليبقى هكذا : مالكا مملوكاً لهذا السعى الأبدي الدؤوب، الذى هو سر الأسرار ونبع المسرات .

ولنتأمل كيف تتخلّق النشوة الكبرى في الإبداع محمولة على ألق الأنثى من التقاء الأضداد واتساقها وتواصها، في سحر بوتقة العشق العظمى ، إن الأنثى هنا محمولة على المدلول الفيزيقي والميتافيزيقى، مضفورين فى جدلية واحدة، ولاينبثق الإبداع لدى الشاعر، عبر هذا السياج العطرى، إلا بصور تتخلق منها أضدادها ، لالتصادرها ، بل لتنصهر فيها ، ويصاعد منها ـ جميعا ـ نسق الإنسان نفسه المجبول من ضدين. ، والأنثى ذاتها بمدلوليها الفيزيقى والميتافيزيقى، ينبجس منها نسق التواصل العشقى الحميم، المنبجس من الغياب والعودة والبقاء والممات والفرحة الحقة والمعجزة الحلم والكينونة في اللوح المحفوظ ، قبل وقت التسميات ، والقتل والإحياء ، والإحياء والاستشهاد، واستنزاف العمر، وانسياب العطر، فى الميقات نفسه واللحظة السرمدية ذاتها :

كيف سمرائىّ جاءتْ ؟ كيف عادت
فرحة العمر وإحدى المعجزاتْ(١)

(١) الديوان : قصيدة " لاتغيبي " : ٣٣.

نتـــفق، ولاشك، على أن العـــودة لاتكون إلا بالانصـــراف والغياب، والفرحة المعيشة مغايرة لمعجزة الحلم ، ويستمر المزج التوحيدي بين الأضداد :

لحظةٌ ليست ككل اللحظاتْ
لحظةٌ تبقى إذا العالمُ ماتْ
لحظةٌ في اللوح كانت قبل عصر التسمياتْ
صوتُها الحلوُ الذي يقتلُني
سوف يحييني مئاتٍ...ومئاتْ
فأنا أحببتُ واستشهدتُ -
واستُنْزِفَ عمري قطراتْ (١)

إن المبدع، الصادر عن رؤى توحيدية بين المتناقضات ، يقينا روحياً منه بأن الكل نهاية المطاف فى واحد ، لايكتفى بتوكيد ذلك على أجنحة الإبداع في الجزئيات ، بل هو مصر علي توثيق ذلك بلغة الآداء فى الكليات ... وإننا نراه لايصدق نفسه، ويبادر، لالتصحيح مساره، وإنما لإكماله إن بدا منه غير ذلك ... إنه يضع بين جوانحنا هذا الشوط من تجربته فى مقاطع ثلاثة هى :

---

(١) السابق : الصفحة نفسها

كم من الأيام تمضى

وأنا أشتاق ، كم أشتاق ، لاأحظى برىّ..

فإذا الأيام تصفو، وإذا الوقت ندىّ ..

وإذا الأفراح مثل الغيث تنهل علىّ

إنها سمرائى الحلوة قد عادت إلىّ

ناولتنى يدها فى خجلٍ

فتلهفت لكى... أملأمنها راحتىّ

آه يا أجمل حلم ساقه الله إلىّ

كل شيءٍ ها هنا ملك يدىّ (١)

****

وتراءات مثلما يطلع فجر

وتهادت كالحمامةْ

طلعة تندى نُعومةْ

ووسامةْ

وعلى الوجه الحريرى ابتسامةْ

وتلاقت شفتانِ

كانتا ترتعشانِ

(١) الديوان : ٣٤

قوضتنا تلكم الأبعاد أبعاد المكان ... والزمان [1]

****

وعيونٌ أينما نحن جلسنا

تحتويني كينابيع حنانٍ

أرشف الرشفة من بُنِّهما

أم تراني أحتسي من حدّها هذا النبيذ الأرجواني

أعينٌ قد ألهمتني

رعشة الشعر وإبداع القصيدة

كلما أبحرتُ في أمواجها

زودتني بثقافاتٍ جديدة

فعلى أهداب عينيها حكايا من أساطير القرون

مَضَتِ الأيامُ ، بل تمضي السنونْ

قبل أن أقرأ ما تكتبه هذي العيونْ

قبل أن تأتي إلى هذا المكانْ

لا يساوي العمر شيئاً والزمانْ

إنها أنتِ التي قد فجرتْ ساعات عمري والثوانْ

قبلها لم أعرف النار التي تغتال هذا القلب تجتاح الكيانْ

---

(١) السابق : ٣٥

لم أكنْ غير هباءٍ ورمادٍ ودخانْ

كنت منسياً ومغموراً ومفقودَ الحنانْ

كنت قد ضقت بأيامي وبالعيش وقاراً واتزانْ

صرت مثل الطير ، مثل الريح ، مثل الخيل منساب العنانْ

خبروني .. كيف أصبحت بهذا العنفوان ؟؟(١)

إن الرؤى هنا سمحة، وشموس الوصل والتواصل مشرقة ، والمعشوقة / الواقع /الحلم/ فى أوج تجليها، وأسخى عطائها للعاشق الوامق ، ويكفينا۔ لنتمثل ذلك ۔ أن نتلبث شيئاً إزاء شرانق الدلالات الجزئية تتفتح وتنثال لتنسج وشاج الحب الحريرى الكلي هذا ، لنتأمل الجزء مضفوراً إلى الكل، فيما أداه الإبداع:

«الأيام تصفو... الوقت ندى... الأفراح تنهلّ مثل الغيث... إنها سمرائى الحلوة قد عادت إلىّ... ناولتنى يدها... أجمل حلم ساقه الله إلىّ ... كل شيء هاهنا ملك يدىّ ... تراءات مثل مطلع فجر... تهادت كالحمامة ، طلعة تندى نعومة... ووسامة ، وعلى الوجه الحريرى ابتسامة ... وتلاقت شفتان ... وعيون تحتوينى كينابيع الحنان ... أرشف من بنهما... احتسى من خدها هذا النبيذ الأرجوانى . أعين تلهم الشعر وإبداع القصيدة ... كلما

(١) الديوان : ٣٦

أبحرت فى أمواجها زودتنى بثقافات جديدة ... أنت التي فجرت ساعات عمري ... قبلها لم أعرف النار... صرت مثل الطير مثل الريح مثل الخيل ... كيف أصبحت بهذا العنفوان ؟»

بيد أن شوط المواجيد لايكتمل بالشطر دون الكل، إنه لايكتمل دون التقاء صلابة الواقع ومثالية الفن، وتوحد المجاهدة الصوفية . لابد - إذن - من جدل الواقع والحلم واللذة والألم والنور والديجور والماد والطمى كى تتعانق الأضداد، ويتم اتساق الإبداع ومصداقية المعاناة ، ومن ثم يتخلق الغيم رقراقاً كالدمع ، وتلتئم فى المواجيد الملذات والمواجع ، وهى تأتى على أجنحة المقطع التالى، لاتؤلم أو تدمى ، بل لتعطى التجربة الفنية شعار الفنان: محمولاً على توقداته الصوفية الموحدة بين الأضداد:

هذه الفتنةُ دنيا مستحيلةْ

فمتى يُسمح لى أن أرتوى من هذه الخمر الأصيلةْ ؟

ولماذا أنا محرومٌ ومعزولٌ عن الدنيا الجميلةْ ؟

ولماذا ليس تجدي غاية في القرب منها أو وسيلةْ ؟ (١)

إن المقطع الأخير، هذا، محدود، إذا قيس إلى المقاطع السابقة، بيد أنه مركز غاية التركيز بحيث هو - عندى - كافٍ

(١) السابق : الصفحة نفسها

تماما ليقيم التوازن النوعي، من حيث ضديته للمقاطع السالفة جميعاً، ولنتأمل ماتفجره كليات لغة الخلق لتكريس استحالة التواصل وتأبيّ مباهج تلك الفتنة، عبر توكيدية الجملة الإسمية، مبدوءة باسم الإشارة، ومخبراً عنها بالدنيا المنعوتة بالاستحالة، فى قول المبدع : " **هذه الفتنة دنيا مستحيلة** : ثم لنتأمل الدلالات النفسية المكثفة بدوامات الحسرة والحيرة والتلهف والألم والحرمان واستشعار العجز، محمولة كلها على متواليات ثلاث من التراكيب الاستفهامية إذ يقول :

فمتى يُسمح لي أن أرتوى من هذه الخمر الأصيلةْ ؟

ولماذا أنا محروم ومعزول عن الدنيا الجميلةْ ؟

ولماذا ليس تجدي غاية في القرب منها أو وسيلةْ ؟ (١)

والاستفهام إن هو إلا تخليق لعنفوان وطأة المحتوى الفني والإنسانى على نفس المستفهم، بحيث لايجد مناصاً للتخفُّف شيئاً ممايجدُ إلا بطرح تساؤلاته ودواعي حيرته وألمه وعجزه على الملأ.

ولعلنا حريّون، إذ نحن بحضرة هذا النمط من شعر العشق المحروم الموغل فى بحار الصوفية المجدول من جهامة الواقع، وشفافية المثال، لعلنا حريون بألا نثق بغير انعدام يقين الشاعر،

(١) الديوان : ٣٦

إلا في معاناة روحه وتعطش وجدانه ، وانشطار كيانه بين قتامة الممكن المتاح ، ووسامة المستحيل غير المباح ، ومن ثم فهو يصلنا محمولاً على رتل ، ليس من صنع التساؤل فحسب ، بل أيضا من صيغ الشرط المؤكدة لعذاباته ، وصيغ أخرى مكرسة لابتهالاته وتوسلاته ، وقصيدة "لاتغيبي "، التى نعايشها، تتمثل في عشر مقاطع، يطالعنا في الأربعة الأخيرة منها – والتى ميزها رقم (١٠) – ثلاثة استفهامات، فضلا عن ثلاثة أخرى فى المقطع السادس المثبت آنفا ، ويطالعنا أربعة شروط موكدة، وواحد للامتناع ، وسبع من صيغ التمني والالتماس والتوسل ، ومؤدى ذلك أن الشاعر – كما نبهنا– غير واثق في غير معاناته ومجاهداته ... يقول :

– (إن تغيبى) اليوم عنّى
(ضاع) كل العمر منّى
(لاتغيبى)
كل يوم أنت (تمضين وأبقَى)
لست بعد اليوم أقوَى
(لاتغيبى)
****
آه لوتدرين مامعنى الوداعْ ... الضياعْ

وليال ينهش الحرمان من لحمي وتقتات السباعْ ؟ .

(إن تغيبى يتهاوى الحلم في طيات ريح عاتيهْ)

إنها (إن عصفت بي طوحتني)

وكمثل الذكريات الخاليهْ (١)

كومتني في زوايا الأقبيهْ

(لاتغيبي)

(هل من المعقول) أن نمضي في هذا الهوى كالغرباءْ ؟

(أم من المعقول) أن يبقى الهوى حيا بلاقطرة ماءْ؟ .

(فلماذا أنا مجنون) وعيني لاترى غيرك من بين النساءْ ؟

(لاتغيبى)

(ليتنى) أقدر أن أدنو من ثغرك أكثرْ

إن حبى لك أقوى من مسافاتى وأبعادى وأكبرْ

وهو غبتِ أو قربتِ ثابت لايتغيرْ

(لاتغيبى)

(إن تغيبى اليوم عنى)

ضاع كل العمر منى

(لاتغيبى)

---

(١) السابق : ٣٨

أما تساؤلات المقطع السادس فهى لماذا (*فمتى يسمح لى أن أرتوى ؟ ولماذا أنا محروم ومعزول ؟*) (*ولماذا ليس تجدى غاية ؟*)، واستفهامات المقطع العاشر هى : «*هل من المعقول أن نمضى فى هذا الهوى كالغرباء*» ؟ «*أم من المعقول أن يبقى الهوى بلاقطرة ماء*» ؟ «*ولماذا أنا مجنون*» ؟؟.

والشروط المؤكدة للمعاناة هي : «*إن تغيبى اليوم عني ضاع كل العمر مني*» ، «*إن تغيبى يتهاو الحلم*» ، «*إنها إن عصفت بي طوحتنى*»، «*إن تغيبى اليوم عنى ضاع كل العمر منى*» . وشرط الامتناع المؤكد بدوره للمعاناة هو : «*آه لو تدرين مامعنى الوداع .. والضياع*».

أما صيغ الالتماس، المتوسلة المتمنية فهى : «**لاتغيبي**» مكررة ست مرات ، وقوله : «**ليتنى أقدر أن أدنو من ثغرك أكثر**». وكما يدل الاستفهام على وطأة المحتوى ، وامتلاك الحيرة والقلق أنفاس المبدع، يؤدى الشرط – المؤكد والممتنع، بمضامينه الموجودة بالنص – دلالة حرمان الشاعر من محتواه ، وهى الدلالة ذاتها التى أدتها أساليب الالتماس المتوسل بأساليب النهى الستة ، ثم بأسلوب التمنى المباشر .

وهكذا نرصد منظومة المرأة الحب ، والتصوف، والحرية،

تتنفس في أغلب قصائد الديوان طولها وقصيرها، ولاتخطئ إن قلنا إنها تكاد تشملها ، وأن الديوان ـ فى سمته الأساسية ـ إيقاعات إبداعية عليها ..

إن منظومة المرأة والتصوف والحرية جذع الإبداع الضارب في كينونة المبدع بجذوره ، ولامناص من أن تتشكل فروع الشجرة وأوراقها بالخصائص النوعية للبذرة والجذع، والجذور، ونمط الغذاء، الذى هو نمط التجارب العينية للشاعر وانصهارها ـ جميعاً ـ فى بوتقة خصوصية الصدور عن الذات وشمولية الانفتاح على الكون، باعتبارهما توجها نفسياوفنيا نهائيا للمبدع.

وكما أنّ فروع الشجرة تختلف طولاً وقصراً رغم انتمائها لسمات حاكمة واحدة ، كذلك كان الشأن في قصائد الديوان من حيث انبثاقها من نبع واحد ، ودورانها – من ثم – فى فلك منظومة المرأة والتصوف والحرية . ولايصادر هذا، كما نبهنا، تفاوت الأقنعة، أو اختلاف الكيفية والدرجة التى تتجلى بها المنظومة من نص إبداعي لآخر .

ولقد بدأت حوارىَ النقدى بما يتعين على الناقد أن يحاور به الإبداع ، ولم أكن مزودا بغير نزعة الكشف والاكتشاف

والاستشفاف المتذوق ، وبنفس القدر كنت مجرداً من الرغبة المتسلطة في التحكم واقتسار الأحكام واستعباد النصوص .

ولعليّ أملك شجاعة الاعتراف بأنني لم أفترض ، أو أتصور، أن ثمة رؤى كونية عميقة تنتظم الديوان، حين اشتغلت بنصوصه - كاملة - لأول مرة .. صحيح أن أواصرى الأكاديمية والإنسانية بالشاعر وثيقة ، وصحيح كذلك أننى تأملت في قصائد متفرقات من إبداعه، فى سنى العمر المختلفة ، بيد أن ذلك كله ماكان ليقف بي إلا على تخوم الرومانسية، الكَلِفَة بمفردات الطبيعة منصهرة بالجمالية الإنسانية المرهفة، باعتبارها مفتاح الشخصية الفنية للمبدع، وسمتها الغالبة ، وقد تثبّتّ من ذلك كله، ووجدته صحيحاً، حين عايشت الديوان، كاملاً، معايشة نقدية تذوقية جمالية، فى آن معاً ، لكننى لم أجده مقصوداً لذاته أو منبتاً عن غيره ، وإنما عضوى الصلة بالرؤى الأشمل والأرحب للشاعر ، موظفاً توظيفاً فنياً فى لغته الشعرية .

وأعترف بأن غير قليل من النصوص قد خدعني عن نفسه خداعاً فناً جميلاً، إذا كانت بداياته تطوحني بعيداً عن حقيقته ومحصلته النهائية المتسقة، والمنظومة الثلاثية آنفة الذكر: كثير من النصوص رصدت – ليس فى بداياته، فحسب، بل فى غير قليل من مقاطعه – روح الرومانسية المحمولة على مفردات

الطبيعة والنزعة الجمالية الإنسانية ، ولأنني ـ كما أسفت ـ لاأملي على النص، بل استلهم منه ، تمثلت النصوص خلقاً فنياً لتجارب عاطفية حميمة، تتمحور ـ تماما ـ حول صلة الرجل بأنثاه فنيا وواقعيا ، ولكنني كنت لاألبث أن أتلمس تعارضات ومسافات وتناقضات لايزيلها ويبدلها، انسجاما واتساقا، إلا أن تكون التجارب العاطفية تلك أقنعة فنية ، أو معراجا يتسنمه المبدع كي يحل بحضرة الحرية معشوقته الأبقى والأبهى والأسمى .

يقول الإبداع :

عند الربيع مع الزهورِ

وقرب أعشاب الغديرْ

سيعاود العصفور نقرته لسنبلة الشعيرْ

وستنتشي كل القلوبِ

من الكبير إلى الصغيرْ (١)

بل سوف توشك أن تطيرَ

كذاك شرنقة الحريرْ

قد هللت وتفتحتْ

مشتاقة للحب ... للكون النضير

(١) الديوان: قصيدة " بلاشطآن " : ٤٠

وجميع من في الأرض يفتح قلبه للآخرينْ
ويروح يبذل نفسه للعابرينْ
يعطى بكل سماحة ... يعطى الكثيرْ
فالعشق والغفران كالمطر الغزيرْ
وكأنما الدنيا تسير كما نسيرْ
وكأنما وصلت مشاعرنا لمفترق خطيرْ
فالكل يعرف أنه قد مات عهد الزمهريرْ
وتدفقوا في نشوة يسعون للزمن المثيرْ
للقاء حبهم الكبيرْ
يتسابقون ... مهللينْ
فالله في عليائه قد بارك الحب الكبيرْ
وجميعهم بجوار مخدعه الوثيرْ
فى زورق الليل المفتح بالعبيرْ
يتعانقون ... وينعمونْ
فى زورق الليل المضمخ بالعبيرْ(١)

يرصد النص في مقطعه الأول، هذا، تجليات الربيع في الكون : زهوره وأعشابه وغدرانه وعصافيره وسنابله وشرانقه،

(١) الديوان : ٤١.

وفى البشر أجمعين، وقد شملهم العشق، فاستظلوا بالمودة والصفح، وتبدلوا إلى الأفضل ترجمة لانتقال الطبيعة من الزمهرير المرير إلى الربيع النضير ، لقد تجلى الخالق ـ سبحانه وتعالى ـ فى البشر بملمح من ملامحه السنية، هو الحب والغفران ، فتصافوا وتعانقوا، وتسابقوا للارتماء فى صدر الربيع المعطاء البهيج، إذ باركه الله وباركهم فى معيّته .

نحن هنا بإزاء مشاعر رومانسية، يوقعها الشاعر على سلّم إيقاع الكون إبان بدايات الربيع ... ونحن، إذ نتأمل لغته الشعرية، سنلمس مدى اللحمة بين تجربته الفنية وبين تصوير حلول الربيع في الطبيعة والبشر، تتمثل في عنوان القصيدة " أشواق بلاشطآن " وفي قول الشاعر :-

وتدفقوا في نشوة يسعون للزمن المثيرْ

للقا محبهم الكبيرْ(١)

يتسابقون مهللينْ

فالله في عليائه قد بارك الحب الكبيرْ (٢)

باستثناء ذلك لانجد – فى المقطع ـ مايجاوز تصوير بهاء الربيع ورونق حلوله في الطبيعة والبشر . غير أن الإيحاء الدافع

(١) السابق : الصفحة نفسها

(٢) الديوان : ٤١.

بالمتلقى إلي التأويل ورصد الرموز ، لايلبث أن يتجلى فى المقطع الثانى إذ يقول النص :

وستفتح العذراء نافذة وتنتظر الرفيقْ
أمل يدغدغ روحها
أمل يقول بأن فارسها الوسيم على الطريقْ
وتظل ترقب صورة لحبيبها فوق الجدارْ
وجميع مافيها انتظارْ
فخطوط وجه حبيبها
منسوجة فى قلبها
مغسولة بدموعها
وعيونها نبعا حنانْ ... تواقتانْ
لعشية ريا الهوى
أزلية الأبعاد والصبوات
تعزف للمنى
وتغوص فى أفق من اللذاتْ
فقوامها منظومة تحكى القصائد أغنياتْ
ميادة الأعطاف تقطر نشوةً

خطواتها كالعزف كالنغمات(١)

تطل علينا، هاهنا، من نافذتها، عذراء بانتظار الحبيب، وقد أورق بروحها أمل اللقاء وامتلكها الشوق، إذ تمثلت ملامحه المكنونة بالقلب والمرسومة على جدار الغرفة. إن دموع العذراء عذراء، كلما انسكبت، تعبيراً عن قلق الانتظار، وتصويراً لفرح اللقاء، الذى اكتحلت به العينان شوقاً وحناناً ، وموعده المنتظر مساء طرزه الحب وعبقه العطر ويمتد به الزمن خارج إطاره من الأزل إلى الأبد .

نسأل دخيلتنا عن عذراء هذا المقطع: تراها عذراء الإنسان بحوائيتها وواقعيتها أم قناعٌ لقيمة مطلقة، لاتلبث أن تتكثف وتتكشف، كلما أوغلنا في احتضان النصّ ؟

وأتصور أن المبدع نفسه لو سُئل هذا السؤال - فى إطار المقطعين السابقين - لما ملك لنفسه ، ولالنا، إجابة شافية ، ذلك لأن العذراء الحوائية التي تفتحت مشاعرها للحب وانتظرت بشرفتها مجىء الحبيب ، يمكن أن تكون تنويعاً جمالياً لتصوير انسكاب ترياق الربيع في الكون له أزاهير وأنهاراً وأطيافاً وبشراً ، بيد أن هذه العذراء تحتمل - فى ضوء النص، ودون تعسف - أن تكون **معادلاًموضوعياً** لقيمة كبرى منتظرة

(١) السابق : ٤٣.

منتظَرة، إن المعنى المجرد، الذى قد ترمز له هذه العذراء، لن تنتقل من الوجود الافتراضي، **بالقوة**، إلى الوجود الحقيقى **بالفعل**، إلا بوصول ذلك الفارس المنتظر الذي بوسعه أن يحول التجريد إلي تجسيد ، وبوسعنا – من ثم – أن نرصد العذراء، منتظِرة منتظَرة، وكذلك الفارس بدوره، منتظِراً ومنتظَراً .. ويقول النص فى جدلية التقاء العذراء والفارس، في إطار العشية المرتقبة، إنها عشية أزلية الأبعاد والصبوات تعزف للمنى وتغوص في أفق لايحد من اللذات ، ويقول كذلك ، بمالايحسم الدلالة على العذراء أم على عشية التقائها بفارسها المنتظر :

فقوامُها منظومةٌ تحكي القصائدَ أغنياتْ

مَيادةُ الأعطاف تقطرُ نشوةً

خطواتها كالعزف كالنغماتْ(١)

إن زمن اللقاء المنتظر، هذا، زمن أزلي في النص، أى لابد أن يكون أزليا أبدياً في الواقع الفني للمبدع ، فهل هو زمن الحب البشري بين الرجل الفارس والعذراء الحواء؟، أم يتجاوزه قليلاً أو أو كثيراً ؟ وهذا القوام المنظومة والأعطاف الميادة بالنشوة، والخطوات العازفة ، تراها لغة المجاز والصورة الفنية ، أم لغة التصوف ورموزه المحملة بما يجاوز

(١) الديوان : ٤٣.

الدلالة المباشرة والصورة جميعاً ؟

فلنوغل - إذن - فى احتضان النص لعله يبوح بالمزيد من أسراره:

ليلُ المحب تدفقٌ وهيامُ
شلاّله باكي العيونِ
ووجههُ بسامُ
وعلى الأصابع رعشةٌ
وعلى الشفاه تساؤلٌ
سيانِ طال ظلامه أو لم يطلْ
نار الهوى فى وجنتيه تشتعلْ
نبح يعربد فى الوريدْ
أقوى من القدر العنيدْ
فاقمام سلطان الهوى
لاشيء ينفع أو يفيدْ
بل ليس تملك أن تريد ولاتريدْ (١)

لايكتفى الإبداع؛ إذ يأخذ بمشاعرناوذائقاتنا إلى باحة القيمة

(١) السابق : الصفحة نفسها .

بقدر مايباعدنا، شيئا فشيئاً، عن وعثاء المباشرة ، لايكتفى في هذا المقطع بالمزج بين المحب والمحبوب ، إنما يسعى، كذلك، عن طريق الالتفات النفسى، إلى إشراكنا مباشرة في زخم التجربة ، وإني لأقول ـ مرة – إن هذا ـ لدينا ـ هو صنيع الإبداع النصي الذي نحتضنه الآن ، إذ من المستحيل استشفاف ماجاشت به نفس المبدع،-مرحليا أو نهائياً، وقت ارتمائه كلياً فى حُميّا الإبداع، النص ينص علي محب تدفق ليله بالهيام ، واتسم سمته باتساق الأضداد فى جديلة واحدة ، إذ هو شلالي الدمع، مرتعش الأصابع، مرتجف الشفاه بحيرة التساؤل ، لكنه – فى الآن نفسه بسام – الوجه ، وتوظيف الإبداع لكلمة " المحب " أدى لدينا مفهوم العذراء المنتظِرة المنتظَرة والفارس المنتظِر المنتَظر ، فكلاهما – وفقا للحقيقة الشعرية والنفسية ـ محب محبوب في آن معاً ، ويقفنا الإبداع على أن العذراء، أو الفارس، أوهما معاً ، لم ينيا عن التساؤل كل منهما عن الآخر ، وعن المصير الواحد الذى لايكون إلا بالتقائهما وانصهارهما، وسواء طال ظلام الشتات المفرق بينهما أم قصر ، فالرغبة الساعية لتكريس الكينونة بالتئامهما متأججة مشتعلة ، إنها تيار دافق فى مجر ى الحياة يجابه القدر العنيد المناوئ ويهزمه ، إنها جبروت الحب الذى بإزائه :

لاشيء ينفع أو يفيد

بل ليس تملك أن تريد ولاتريد (١)

لاتملك أنت ، ولاأملك أنا ، وبالقطع لانملك – جميعا – لأنفسنا حولاً عن الخضوع المستسلم لسلطان ذلك الحب القاهر.

فأى هوى مطلق هذا الذى يشد الحبيب للمحبوب . لا بل يذيبهما إذ لايكون كل منهما إلا بالآخر ومعه ومن خلاله ... وهذا أيضا شأننا ، شأن البشر جميعافى مواجهة هذا السلطان القاهر الذى يسعى لامتلاكنا ونسعى لامتلاكه كى تتجسد هويتنا وهويته ؟

ولنوغل فى احتضان النص، إذ يقول :

قد بات يقتلُها الظما

لاشيء يجدى ... لامياه ولابحار ولاسما

لاترتوى إلا بأنسام الهوى

لاتلتقى بزمانها

إلا إذا هى عانقت عطفيه

أو ضمته بين نهودها

إلا إذا عاد الذى قد بات سر وجودها

(١) الديوان : ٤٣

لاشيء يمكن أن يحررها سواهُ
فبدونه تبقى الحياة بلاحياةْ(١)

لايلبث الإبداع أن يتمركز هنا حول العذراء التى كلما تسربلت بغلالات القيمة المطلقة تخلصت من بشريتها الحوائية ... إنها قد باتت فى أتون الاحتراق شوقاً لفارسها الذى لامعدى من أن ينفخ فيها من روحه ، إذ لن تكون إلا به ، إنه احتراق ظامئ لايروى غلته مياه ولابحار ولاأمطار .. إنه ظمأ للكُنْه ، وتشوق للكينونة ، وغياب الفارس المنتظر يحول دون حلول القيمة فى الزمن المطلق ، إن القيمة الكبرى لن يتحقق وجودها السرمدى إلا أن هى ضمت لصدرها الأثيرى فارس خصوبتها المنتظر وضمت عليه جناحيها .. إنه محررها وكلمة سرّ وجودها وبدونه لن يكون سوى العدم .

ونوغل - شيئا فشيئا - فى احتضان النص كى نتفيأ واحته ونتبرد بينابيع مائه، ومن ثم قد نحظى باكتشاف أسراره :

فمتى يعودْ ؟
أمل يهدهد روحَها
أمل يقول لها بأن حبيبها
لابد يوماً أن يعودْ

(١) السابق : ٤٤.

فهو الذى من حقه يحتل كل مساحةٍ
من جسمها المنسوج من قصفِ الرعودْ
ومن الوقودْ ... فمتى يعودْ ؟
ليعيد للقلب الأمانْ
ويعود يزرع بين جنبيها السلامْ
وستختفى لغة الكلامْ
فعناقه كل الكلامْ
أحلى الكلامْ
سيكون حداً فاصلاً بين التوهج والظلامْ
ويكون سيفاً قاطعاً
يغتال أهوال المكانْ
يجتث كل الخوفِ
من جسد الزمانْ
وستظل ترقب زورة لحبيبها
وتقول فى أعماقها
سأراك عندى فى الغدِ
عُجلْ لاتتردد
فربيع عمرى سوف يفلت من يدى (١)

(١) الديوان : ٤٦.

ينسكب النص هنا بالدخيلة المتسائلة القلقة للعذراء التى لما تزل في برزخ بين الواقع والرمز ، وإن كانت قد أصبحت الآن أقرب للأخير منها إلى الأول، إنها ليعتصرها التساؤل الآمل المتلهف للحبيب الحاضر الغائب ، فمن حقه وحده – وفقا للنص– أن يكتشف جسدها الرعدى المتلهب ، ووفقا للسياق نقول ليس من حقه فحسب أن يفعل ذلك ، بل أيضا من واجبه وقدره وقدرته وحده أن يفعل، ولحظة اللقاء المأمول بين العذراء الواقع المثال، والفارس المنتظر، لحظة خارقة فارقة بين كونين ضدين ، إذ فيها سيعيد الفارس للعذراء سلامها المعدوم وأمانها الضائع ، وسيسطع التواصل بالتجسيد والعناق عوضا عن التمنى بالكلام، ستيكون تحقق هذا اللقاء حسما تاما بين التوهج المتألق والظلام المنطفئ ، سيجتث أشباح الهول الحائمة فى التقاء الزمان بالمكان . إن العذراء مافتئت تنتظر ، ومافتئت بأعماقها تحاور فارسها الحاضر الغائب وتستحثه ألا يبطئ عن الغد، فالعمر يمرق وينفلت دون انتظار .

وواجب تمام احتضان النص يقتضينا أن نتساءل الآن عن ماهية عذرائنا ذات الجسد القاصف المرعد المشتعل الذى هو زمام محرم يتأبى إلا على فارسه الموعود ليعيد الأمان والسلام، ويتواصل بالمباشرة لابالكلام ويستأصل بسيفه الأبدي

كل المفزعات المرعبة المنبثة فى مطلق الزمان والمكان، من حقنا وواجبنا أن نتأمل هذا اللقاء الأسطورى المنتظر الذى سيكون – وفقا للنص – حداً فاصلاً بين انسحاق هول الديجور وانبثاق سماحة النور .

نكاد نتحسس الآن أننا بإزاء قيمة سرمدية كبرى لابد أن تكون رعدية الكيان مشتعلة الوجود ، ولايمكن أن تجاوز وجود **القوة** إلى وجود **الفعل** إلا إذا جاءها على صهوة جواد أشهب فارس بعينه ، تتحقق مواصفاته فى كل رفاقه ومؤازريه ويستمد، ويستمدون وجودهم من لقاء تلك القيمة السرمدية الكبرى، بقدرما يهبونها الكينونة والتهيؤ ، ألسنا هنا – وفقا لحقائق النص والنقش والفن – فى حضرة الحرية والحريين ؟ ألسنا الآن في حضرة الحرية الباحثة عن صهوة جواد فارسها كى تعبر عليه جسر مجرد المعنى إلى عيان التجسد والمبنى ؟

اللافت هنا أن النص جعلنا فى حضرة الحرية الباحثة عن فارسها بعد أن ألفنا كثيراً من قبل ثنائية الفارس الباحث عن حريته ... ولكن لنوغلْ في احتضان النص إذ يقول :

أكذاكَ أنتِ حبيبتى

معبودتى

لاترضخين لدعوتى

وتؤجلين ... تراوغينْ

ونسَيتِ أنك قد وعدتِ

وقلتِ سوف ترينني

عند انفتاح السوسنِ

فمتى سأجري خلف موعدك الهنى ؟

وأنال منك هنيهةً

هى كل ماتهب الحياةْ ...

وهى الصلاةْ

وهى الطريق إلى الإلهْ

وهى الأنا والأنتِ

فى أشواقنا نحو الكمال والاكتمالْ

وهي الخرافة والخيالْ

لكنها أقوى من الحق المبينْ

ومن اليقينْ

وهى الإشارة والبشارةْ

ولذا فلاتتعجبى

أن يذكر التاريخ يوم لقائنا

ويعده فجر الحضارةْ (١)

---

(١) الديوان : ٤٨

يمكن للناقد – بدءاً من هذا المقطع وإلى نهاية القصيدة – أن يقول : الآن حصحص الحق وأسفر صبح الحقيقة الفنية متسربلاً جمالية الإبداع متشحا غلالات التصوير والإيحاء والرمز والمجاز .

الآن نحن بحضرة الفارس الحرىّ التواق للهوية الباحث عن الحرية .العذراء، التى لم تكن ليمسسها بشر سواه، وسوى قبيلة من الحريين الفرسان، لالشيء إلا لأنه ولأنهم القادرون عليها المنوط وجودهم بوجودها ... بدءاً من هذا المقطع ينتظر الفارس – كما انتظرت العذراء – ويستحثها متلهفاً للقاء السرمدي الموعود بمثل مااستحثته متلهفة إليه ... إنه يحاور معبودته ، حريته العذراء التى لم تكن حتى الآن ، إذ هى متأبية عليه تؤجله وتراوغه على غير ماقد سبق فى دخيلته من وعد اللقاء عند انبلاج الربيع ، إن الفارس – الذي عايشناه – تنتظره العذراء في نافذتها متلهفة إليه ، نعايشه الآن على صهوة جواده منتظراً إياها كَلِفاً كَلَفاً كيانيا بها ، إذ لامعدى له من ذلك، فهى ذاته وحياته وهويته، وهى نسكه وصلاته وضراطه إلى الملأ الأعلى، وهى التجسيد الوحيد لمعراج الإنسان نحو الجمال الكامل، المتجاوز في بهائه انفساح الخرافة والخيال، لأنه اليقين الإيماني وإشارة الخالق وبشارته المبشرة بخلافة الإنسان الحر

له في كونه المعمور ، ولايتصور أن يكون خليفة الله عبدا لغير خالقه ، ليس من طبائع هذه الخلافة أن يكون المكلف بها مسلوب الإرادة مطموس الكيان بكسوف الحرية، فلاعجب - إذن - أن يكون فجر الحضارة منوطا بهذا اللقاء الحتمي السرمدي الخلاق بين الحرية والحريين، إذ لاكيان ولاتحقق فى العيان لأى منهما بمعزل عن الآخر ... أضف إلى ذلك أن اللقاء المحتوم تحقيق لمشيئة الملأ الأعلى فيمن يستحق شرف خلافته فى ملكوته ...

ولعلنا رصدنا فى الحرية العذراء والفارس الآمل المأمول تلهفاً وتشوقاً مشوبين بالتوجس والنكوص عن تمام اللقاء والاحتواء .. ترى هل هى عقبات الذات أمّ براثن الممعنين في تكريس الظلام والشتات والمحاجزة بين الحرية العذراء ومحقق وجودها ووجوده؛ الفارس الآمل المأمولَ ؟ !!

لنوغل حثيثا فى احتضان الإبداع :

الصبر با ت بلا أملْ

والصمت أثقل من جبلْ

أين الذى يحكى معى أحكي معهْ ؟؟

من ذا الذى يروى إلى فأسمعهْ ؟

أحلى نساء العالمينْ

لاشيء يقنعني سواكِ

فإلى متى سأظل ألهث كي أراكِ

وغريب مافي الأمر أنك هاهنا

لاتبرحينْ

وبداخلي تتحركين ... تتطورينْ

وإذا التفت وجدت أنك في الحنايا ترقدينْ

وكأننا روحان منفصلان متصلانْ

هذا التوحد والتفرق في المكان وفي الزمانِ

يتزامنانِ

وبداخلي يتصارعانِ

شيء عجيب لارأت عين له مثلاً

ولاسمعت به أذنانِ

وأنا الضحية والجنونْ

إذ كيف يمكن أن أكون ولاأكونْ ؟

من ذا يقربني إليكِ

وأنت تدفعك الدروب إلى دروبْ

أنا كم أجن وكم أحن إلى مشاهدة الحبيبْ

من لي بمنهله الرطيب ؟ (١)

(١) الديوان : ٤٩.

ولايلفتنا- فحسب - أن النص في هذا المقطع صار سافر الإفصاح فنيا عن الحرية العذراء التي مالمسها ولااكتشفها أحد، بعد ، وعن الفارس الحري ، إنما يلفتنا كذلك أنه بدأ بشكواه ممايجد سعيا إليها ، وانتهى بشكواها مماتجد سعيا إليه، إن الإبداع قد أبدع من كل منهما باثا متلقيا في آن معاً ، ولم يفرد كل منهما حيزه، كما كانت الحال قبلاً ، لقد صار الشجن موحداً والقول الثنائي منصهراً ، يبثنا الفارس مايجد من صبر طال ، ولاأمل ، وصمت ثَقُلَ ثِقَلَ الجبال دون أن تكتحل عيناه بسنا الحرية ، إنه يبثنا هذا الوجد دون تسمية من يحولون دون اللقاء المرتجى .. إنه يبثنا الصنيع المر مجتنبا ذكر صانعي العلقم ، ربما ألما أو تعالياً أو ازدراءً أو ذلك كله- مجتمعا، إنه يلوب حول الطغيان والطغاة والتسلط والمتسلطين والزيف والمزيفين والتعذيب والمعذبين ثم يأنف، يعجز، يشمئز، يأبى أن يسميهم ..إن النص كامل التوق إلى كاملة الجلال تامة البهاء ... إنه مشبوب التشوّف والتلهف الى حريته الطاهرة العذراء التي هي أحلى نساء العالمين وأعظم القيم وأرفعها وأسناها لأنها تحقق كُنْه الإنسان المستخلف في الكون، والنص لايرضى إلا بها، ولايملك إلا أن يلهث أبدا على أمل التملي بقدس بهائها ، يقول المبدع والإبداع هذا مباشرة بالرغم أن

الحرية كامنة فى قلب الفارس الحرى كلمة قدسية وإشارة بشارة إلهية كمابثنا النص قبلا ، إنها كاملة الكمون احتمالا وحلما فى دخيلته ، تتحرك فتثيره ، وتتطور فتدفعه لهاثا فى إثرها، وكأنه يعدو حول الكون كله داخل نفسه مباشرة .

ولانملك ـ مرة أخرى، بعد مرات سابقة – إلا أن نتأمل جدلية الأضداد – هذه ـ ماثلة فى اتصال الحرية والحري اتصالا منفصلا ، وتوحدهما توحداً مفترقاً فى المكان والزمان ، وليس هذا من قبيل التعميات أو الأحاجى، بل هو طريق أهل الطريق، وسبيل السالكين العارفين وتمثل أهل المحبة للوجود وأحوالهم ـ به وفيه ومعه، من اتصال وذوبان وتوحد، ثم نأى وتباعد وانفصال ، إنهم دوما بين مباهج الاشتياق وآلامه وضياء - الاتصال ونيرانه ولذائذ الاحتراق وصواعقه ثم مفاتن البعد ولواعجه ، ومن ثم فالفارس الساعى لبعث حريته أو لاجتلاء مفاتن أحلى نساء العالمين، لايملك ظاهراً إلا أن يتعجب من هذا الكون المؤجل، أي الكون غير الكائن، أى الوجود بالقوة لابالفعل، إذ قد حيل، حتى الآن، بينه وبين حريته مالكته ومالكها مفجرة وجوده وباعث كنهها .

ولاتلبث الحرية الأسيرة المؤجلة التي لما تزل عذراء ، لاتلبث – في أربعة الأسطر الأخيرة من المقطع – أن تبثنا شجوها

بدورها من الحيلولة بينها وبين حبيبها الفارس محقق وجودها ، إنها تبثنا ماتكابده اشتياقا لمباشرته ، ومرة أخرى يعاف الإبداع ذكر هؤلاء المانعين الحائلين الدافعين فارسها بعيداعنها فى ثنيات التيه والشتات .

حتى إذا عانقنا المقطع التاسع ، احتوتنا – إلى جانب سطوع الرمز سطوعاً فنياً – سمة شمولية المعاناة إلى جانب خصوصية التجربة ، إذ يبثنا النص :

أنا لست إلا الآخرينْ
أنا سوف يقتلني الحنينْ
ماذا يصيرْ ؟
لو أنني أسقيته العنب العصيرْ
وجلست تحت خبائه والليل في الغسق الأخيرْ
وجعلت من فرط الهوى
خدى على القدم الحريرْ
ودنوت من فيه فقبلت اللمى
ماذا يصيرْ ؟ (١)

ووفقا للإبداع ، وانبثاقا من هذا التواصل المتباعد والكينونة غير الكائنة، سيان أن يكون الباثّ الفارس الآمل المأمول أو

(١) الديوان : ٥٠.

الحرية العذراء المنتظِرة المنتظَرة ، إن الإبداع يوقفنا على اندفاع الخلائق المشتاقين جميعا إلى الدرب ... ثم إذا بنا في حضرة عشقية خمرية صوفية، يستشهد فيها المريد عشقاً وحنينا على أعتاب معشوقه، أو تحت خبائه في جنح الهزيع الأخير من الليل، الذي هو البشارة الأولى من الصباح ، وبالنص من لغة العشق الصوفي ركوع العاشق من فرط الهوى إن تجلى المعشوق الماثل للعيان أو المنبث في الكيان، ليلثم بهاءه الذي لايحد ، إن النص - المحمول على الحرية العذراء والفارس المنتظر متوحدين-يزرعنا في حميا المباح الممنوع والممكن المستحيل ، ويلزمنا أن نسلم بحتمية أن يكون المباح مباحاً والممكن ممكنا كي تكون الحياة ويصير المصير ، إننا في بوتقة المعاناة إذ نحن الآخرون الذين ليست الحرية والفارس إلاهم ... ولاحياة ولااستقرار للمطلق إلا أن يكون المباح مباحا لاممنوعاً والممكن ممكناً لامستحيلاً .

دعني بقربك كي أعيش ويستقر بي المصيرْ

أنا لن أغادر موقعي بجوارهِ

لاأستطيع فراقهُ

فالصبر في الرمق الأخيرْ (١)

(١) السابق : الصفحة نفسها .

إذن يستحيل على الحرية أن تتخلى عن حلم فارسها، ويستحيل على الفارس أن يتخلى عن حلم حريته العذراء مهما برحهما الشوق، وحال بينهما المنع، واستبد بدربهما القهر، وأوشك على النفاد الصبر ، إن الفارس الحرى المشدود كيانيا إلى حريته العذراء السجينة مقيم إقامة الأبد بحماها المستلب ، فحياته موصولة بحياتها ، ولاينتظره غير الفناء بدونها :

القلب أرهقه العياءْ

من أجل نافذة تضاءْ

فأرى جمال عيونها ... فهي الشفاءْ

وهي الحفاظ على البقاءْ

وعيونها صهباء صاخبةٌ

وسحر شعاعها يحيي ويقتلُ

عامداً متعمداً

بوركت يا عنقودها

بوركت من سفاحِ

لكنني أشفى على قبلاتها

فشفاهها خمر بلا أقداحِ

نشوان وهي تضمني

وأنا ألف جناحها بجناحي

والقلب يومئ لي بأن أبقى

أو أصل ليلتي بصباحي (١)

وحاشانا أن نغتال النص في هذا المقطع أو سواه، بأن نتمثله رصداً لعلاقة بشرية بين رجل وامرأة أيا كان وأيا كانت، حاشانا أن نبوء بهذا الإثم الفني حتى وإن توسل النص بذلك قليلاً أو كثيراً ، فكل ذي صلة بالشعر - قوامها التأمل والتذوق - لابد من أن يستشعر نفسه الآن بحضرة قيمة مطلقة كبرى حمله إليها تيار النص المتدفق ، إنها قيمة خارقة عظمى تحيى وتقتل وتمنح العياء والشفاء، والفناء والبقاء، هى الخمر الأزلية الأبدية المبارك عنقودها بلاخمر ولاقدح ولاعنقود ، وهى النشوة الغائبة الحاضرة التى يتمثلها العاشق الفارس فلايملك إلا أن يصدع بمالايملك مخالفته، فيأتمر بالأمر ويقيم بساحتها إقامة الأبد، محتضنا شرفتها بعيني بصيرته ، مناضلاً لاقتحام قلعة أسرها المنيعة مهما شق النزال وتزاحمت الأهوال :

نبضات قلب العاشقينَ

دليلهم برهانهم

أن الوجود زماني

(١) الديوان : ٥١.

أشواقهم نهر بلا شطآنِ
وعذابهم قدر من الأقدارِ
هذا الظما في أعمق الأعماق من وجداني
ظمأ كياني
ظمأ إلى المجهول يدفعنا معاً
لنعيش خارج هذه الأكوانِ
ونفر من أنياب عصرٍ (١)
صيغ من زيف ومن عدوانِ
نبني هناك ممالكا وكواكبا
كلماتها ... أنفاسها حبٌّ
وفيض مشاعر وحنانِ
ونطير عصفورين نحو الفجرِ
فجر نهاري الثاني
حيث المنى تحدو المنى
حيث الهوى يبقى لنا ... لجميعنا
كالخبز أو كالماء للإنسانِ (٢)

(١) السابق : ٥٢
(٢) الديوان : ٥٣.

ومايزال النص مبحراً فوق عباب التمثل الصوفي للوجود ، حيث البرهان منوط بالقلب محل الوجد والعشق ، إن خفقات القلوب التي هي معراج العارفين للوصول ، لاتكون في العدم ، إنما لابد أن تكون في الزمان المطلق ، وهذا دليل العاشقين ، إن الوجود لايكون وجوداً إلا بانصهار المعنى والزمان المطلقين ، فأحدهما بمعزل عن الآخر عدم ولاشيء، إن النص ينبئنا ويتنبأ لنا بحتمية أن تحل الحرية في الزمان كي تكون وجودا ، والمناضلون من أجلها مشتاقون أبداً لبهائها ، محتملون المحنة دوماً في سبيلها، فهذا قدرهم وإن طال بهم العذاب .

إنه الظمأ والشوق للحلول في وجود جديد مجهول يتجسد من تعانق الحرية العذراء الأسيرة والفارس الآمل المأمول بعد إذ يحررها وتحرره، إنه تفتح البصائر على حقيقة الحقائق ، ومن ثم فهي كينونة غير الكون تخارجه وتسمو عليه، وتنأى عن توحش زمن وُئدت فيه الحرية ... وئُدت فيه الحقيقة ... وبرزت أنياب زيفه وبهتانه وعدوانه ، وهناك ، إذ تتجسد حقيقة الوجود ، أو الوجود الحقيقي الحر ، يورق الحب مشاعرَ مودة وفيوضَ حنانٍ وتصفق أجنحتهم صوب فجر الغد الآتي ، الفجر الذي تعانق فيه الحب والحرية ، وحلت العذراء بفارسها وحل بها ، .

وانداحت الأماني تزدهر وتترى وتثرى ، إنه " فجر نهارنا الثاني" وفقا للإبداع ، فجر نهار ثانٍ أو عمر جديد حر محب، محبوب، مناف لعمر وئيد بجاهمته وكراهيته وعبوديته ، وذلك لأن كلمة (الثاني) في سياقها ، لاتؤدي دلالة الترتيب ، بقدر ماتؤدى مفهوم النقيض ، إنه عمر النقاء والبراءة والوسامة والمشاعر السمحة المجدولة والقلوب الموصولة ، إنه عمر الحرية وعصرها، حين يعيش البشر دون ماخوف أو كره أو قهر أو مصادرة.

على أن جدلية المرأة الحب ، والتصوف ، والحرية التي عايشناها آنفا ، متضافرة في الإبداع تضافراً محكماً ، بوسعنا أن نرصدها إرهاصات أحادية في مراحل باكرة من حياة المبدع التى هى حياة الإبداع نفسه ، والأنثى التى عايشناها قبلاً متدرجة الإيغال في الرمزية قناعا للحرية ، حتى شفت في نهاية المطاف وصارت رمزاً صرفاً ، كذلك العشق البشرى الذى ظل يشف بين ذائقاتنا إلى أن صار بالفن عشقا خالصا لمطلق الحقيقة أو مطلق الوجود سابحاً فوق عباب التصوف .

بوسعنا في العطاء الباكر أن نتلمس تلك وذاك أقرب إلى الواقعية والمباشرة منها إلى شفافية الرمز وتشوفه ، وهذا طبيعى مقبول وفقا لمعطيات علم نفس الإبداع ، إذ تنبت جدلية

النفس والفن خيبة غضة ، ولاتلبث بتقدم العمر وزخم التجارب أن تَصَّاعد وتتنامى لتستوى - فى مرحلة نضج الفنان وفنه - ظاهرة حاكمة ومفتاحاً متفرداً للشخصية الإنسانية والإبداع جميعا .. كما أن حلم الحرية الذي رصدناه آنفا مكونا ثالثا غائيا في منظومة المرأة والتصوف والحرية، بوسعنا أن نلمس هذا المكون الغائي منفرداً ، ينبض جَسوراً حيناً ، أو متردداً خجولاً كالنجم الأوحد في سماء الإبداع حينا آخر .

يقول الإبداع، في نص من نصوص الإرهاصات بالاكتمال :

قلبي المسكينْ
لاتعشقْ
لاتعشق أبداً لاتعشقْ
لن تكسب شيئا من عشقكَ
غير الخيبة ... غير .. الندمِ
أشبع عينيك... ولا تعشقْ
أطفئ ظمأكْ
اشرب، أرقص، غن استمتعْ
كالطير الحر المتنقلْ
من غصن الوَرْد إلى السوسنْ
لكن ... لاتعشقْ
لاتعشق أبداً ... لاتعشقْ (١)

(١) الديوان : قصيدة " فوق الدنيا .. ضد الزمن " : ٥٤ .

فنحن ابتداءً نلمس هيبة من العشق لاتشوقا إليه ، ونزوعاً لجنى اللذائذ والثمار ، دون انغماس غير مأمون فى اكتشاف الأسرار، إن النص الخائف من الغرق، لايغوص فى اليم طلبا للدر .. بل يؤثر السلامة ، فيقف على الشاطئ الضحل قانعاً بالحلي البراقة والأصداف الملونة .. إنه متوجس من الهيبة حذر من الندم .. نحن إذن بصحبة بشرية كلفة بالقريب قانعة به ، لم تصل - بعد - لبؤرة الجذب الكوني الذي لايقاوم تجاه المثل والمطلقات ، ومنها الاتصال الصوفي النوراني بالكون ، والدوران - طوعاً أو كرهاً - فى فلك الحرية ، ومن ثم ترد الأنثى فى المقطع التالى أقرب لحوائيتها ، صحيح أنها تغوص بالفن إلى مايجاوز سطح اليم أو قشرة الثمرة ، لكنها تقف على أعتاب الأعماق.. تتلبث عند الطبقة الظاهرة من اللباب :

امرأة أنت أم الجنة ؟

أم سر لم أدرك كنهه ؟

أم سحر ، لغز ، أم فتنة ؟

حاولت كثيراً وكثيراً

وبذلت جهوداً وجهوداً ؟

قاومت التيار العاتي

ومكثت أصارع أمواجي

وصمدت طويلاً وطويلاً

ورجعت حزينا أدراجي

وأنا مقهور لاأقوى

لاأقوى أبداً لاأقوى (١)

إن الإبداع هنا يخشى المجهول ويصارعه كي لايستسلم له ، والمرأة نمط أكيد من المجهول ، لأنها – وفقا للنص – سحر ... لغز .. غواية .وكلها لاينكشف سترها إلا غب الاقتحام ، ومن ثم كان التوجس من المقامرة والمغامرة .. كان التردد حائلا دون المخاطرة ، على حين كان الفارس الحرى – فيما رصدناه من نصوص – مقداماً جسورا لاقتحام أسوار قلعة سجن حريته العذراء ، ليس هذا فحسب ، بل كان – فضلا عنه – مقدوراً لذلك قادراً عليه وراغبا رغبة كيانية فيه ، ليحقق هويته وهوية الحرية، من خلال انصهار القيمة المطلقة في الزمان المطلق ، وليس كذلك الشأن هنا ، فالإبداع يقاوم أسر الحب الأنثوى البشري ، ولايستسلم له إلا عاجزاً مقهورا لفتنة الأنثى المتسلطة على بشريته ، وكأنه إذ يستسلم ويخضع لميراث

(١) الديوان : ٥٥.

الجنس كله فى استسلام الرجل مرغماً حين يواجه غواية المرأة وفتنتها ، إنه يتذكر في حاضره تراث الجنس كله في ماضيه :

عبثاً حاولت لكى أنسى
وصباح مساء أذكرها
تنفضنى الذكرى تصعقني
وأعود وأرجع أنهزم
استسلم ... أخضع .. أتكسرْ
وأنادي قلبى .....: لاتعشقْ
فإذا بالقلب يراوغني
ينهار ويصرخ ... : لاأقوى (٢)

نحنَ – إذن – بصحبة المستسلم، خضوعا وانكسارًا، لا المصر الساعى تجاه القيمة رغبة عارمة مجتاحة وقدراً مقدوراً...

والمرأة – بالنص – لايخلصها الفارس الموعود المقتحم ، وإنما تتبدى له بعيانها واقعية ببشريتها ، ومن ثم تكون ردود الفعل بشرية واقعية :

وظهرْتِ ... ظهرْتِ
ففر الحزن ، أضاء الكونُ
تهلل شيء بكيانى
وإذا بالكون، جميع الكونِ

(١) السابق : ٥٦.
(٢) الديوان : ٥٦

يصفق ، يرقصُ ويغنى ..

ويردد أروعَ ألحانى

فتلوذ خلايا بخلايا

وتهيم حنايا بحنايا (١)

وامرأة الواقع هنا لاتتبدى للمحب المتوجس منها ابتداء فحسب ، إنما هى تحادثه لتستهويه وتستبقيه :

يالحن العمر وبهجتهُ

وحبيب القلب وفرحتهُ

أحيانى حبك أحيانى (٢)

والمحب إذ هو قد استسلم ، يبادلها لظىً بلظىً واستهواءً باستهواء :

أحببتك أنت ... فلاتدعي

قلبى يحترق ... ولستِ معى

فاقتربي أكثر واقتربى

فالقلب يموت بلاحب

لوعشت بعيداً عن صدرى

تلفت روحى .. وذوى عمرى

(١) السابق : ٥٩.
(٢) السابق : ٦٠.

فتعالى نحيا يا أملي

فالعمر يولي ويولي

مُضْنَى بهواك ولا يشفي

يشفي لو جئت على عجلٍ

يشفي لو يروى بالقبلِ (١)

على أننا، في نهاية النص ، نلمح مخايل التشوق للمطلق ، وتجاوز البشرية الواقعية وهذا حق لامراء فيه ، إذ من الوارد أن يستسلم المحب المتوجس المتأبي ، ثم يكون الانصهار والتوحد في بوتقة الحب .. ثم يرقى الحب من مبناه إلى معناه فليس هذا فحسب ، إذ قد يسبح الحبيبان الإنسانان على صهوة العاطفة الصافية المعطاء المتلبسة بصهباء الجسد ونشوة الذوبان ، قد يسبح الحبيبان على جناحى الحب – شهوة وعاطفة – صوب الخلود وضد الزمن والتلاشى ، فكم من لحظة عابرة أبقى من العمر كله ، وساعة وصل كامل أخلد في الشعور واللاشعور من الزمن بأسره ... يقول الإبداع :

فعلام أقاوم أفراحي

والحب خلاصي ومراحي

يتجاوز كل الأسوارِ

(١) السابق : ٦٢.

ويحرر ليلي ونهاري

ويفجر أجمل أشعاري

ويسافر بي ضد الزمنِ

ويطير بنا فوق الدنيا

وهناك نغيب عن الرؤيا

ونظل معا : نحيا نحيا

فوق الدنيا ..ضد الزمنِ (١)

وقبل خمسين سنة من عمر الإبداع والمبدع ، وربما كانا آنذاك في العشرين ، نرصد ائتلافا غضا بين العاطفة التلقائية والحقيقة الإيمانية اليَقْظَى إذ نرى الإبداع يشرط المواتاة في الحب بقبول الخالق سبحانه وتعالى دعاء المحبينَ المفترقين .. يتم هذا في إطار لغة شعرية مفرطة في الرومانسية تكاد تكون عارية من الرموز والأقنعة سوى ماانداحت إليه واقعية العاطفة من رمزية الشوق والتشوق للمطلقات... وكذلك ماصارت إليه الحقيقة الإيمانية المباشرة من السباحة في عباب التصوف واقتحام دروبه ومسالكه .

يقول الإبداع في عطاء العمر الأول :

حدث القلب بأني عن قريب سأراكِ

(١) الديوان : ٦٣.

أصحيحٌ قَبِلَ اللهُ دعائى ودُعاكِ ؟؟

أم هى النشوة بالقلب فيهذى بلقاكِ ؟

صارحيني : أتحسين بأنى سأراكِ ؟ (١)

عندما أشفق ليلي من بكائى وحنينى

عندما رق لحالي ... ورأى سقم جفونى

زارني طيفك فى مهدى كالأم الحنونِ

وسرت فى القلب بشرى أنني سوف أراكِ (٢)

وتظل الحقيقة الإيمانية متفردة وصريحة محمولة على مشاعر الإبداع تجاه الرسول ﴿ﷺ﴾ فى ذكرى مولده ... إذ يقول :

ولد الخيرُ والجمالُ ولحنٌ من لحون السماء في يوم أحمدْ

أىُّ لحنٍ يهزُّ كلَّ كيانى إن تسمعتُ أو هو غرَّدْ (٢)

غير أن بشارات المنحى الصوفى لمسار الحقيقة الإيمانية ، ذلك المنحى الذي رصدناه مكتملا في العمر الأخير للإبداع ، بشارات هذا المنحى تبدو براعم مشرئبة فى عطاء تلك المرحلة الباكرة إذ يقول :

فتنةُ العيش أن يذوبَ معَ الكَوْ نِ وإن خلتَ أنَّه يتفرّدْ (٣)

(١) السابق : قصيدة " سأراك " : ٧٧.

(٢) الديوان : ٧٨.

(٣) الديوان : قصيدة " لحن النبوة " : ٨٨.

وإذ يقول أيضاً :

هزك اللحن في الوجود فصلّيْـ ـتَ وفي الكون معبدٌ أي معبدْ(١)

نحن – هنـا – نلمس مؤشرات الصـوفية عن تجلي الخالق – سبحانه وتعالىَ – في كونه ومخلوقاته، محمولاً على اعتقادهم في وحدة الوجود .

وبوسعنا أن نلمس في ذلك الإبداع الباكر نزوعا حميما تجاه الحرية ، يكرسه من خلال كلاسيكية القالب ورمانسية المحتوى مجسدة في لغة الآداء وطرائقه .. يقول الإبداع بما يكثف الحرية عنده عصرئذ بتحطيم قيود المجتمع والتأبي على نفاقه وأطماعه وشكلياته ، والارتماء في صدر الطبيعة أنهراً ورُباً وأشجاراً وعصافير وأدغالاً وغزلانَ ووحوشا ، حيث الجميع من التراب وإلى التراب حتماً يعودون :

والناس قد أسرتهمْ أطماعهـمْ يستعذبون العيش في أكفانِ
صلواتهم ، رغباتهم ، وإلاهُهُم شبح من الأوهام والبهتـانِ
من مات منهم لايمل مواتـهْ ويظل في جدب مدى الأزمانِ
أعجبت بالإنسان يحطم قيـدَه ويفر من أسر ومن قضبـانِ
ويسير في ركب الوجود مرنماً لحن الطبيعةِ أصدق الألحانِ

(١) السابق : الصفحة نفسها .

غرد مع العصفور في أوكاره وارحل مع الأطيار في الأكوان
واهبط إلى الأدغال يوماً فاتلف أسادها وارتع مع الغزلان
فالترب يجمعنا، وفي ذراته الوحش والإنسان يلتقيان (١)

وفي مرحلة باكرة أيضا من عمر المبدع والإبداع، يتسنى لهما رؤية التغيرات على حقيقتها، وفي كليتها، بفعل الغربة المكانية عن أحداثها، فالغربة هنا معوان فعّال على استكناه الحقائق – مجردة، وبمنأى عن أهواء الساسة المحترفين، والعسكر المتحكمين، ومرتزقى الانقلابات والتحولات، من أشباه الكتَبَة ومسوخ الصحافيين والإعلاميين، كان المبدع بلندن عام ١٩٥٣. وشهد الوطن أحداثه العاصفة منذ أواسط عام ١٩٥٢، وفى الوقت الذى غمت فيه الدوافع ودلست الوقائع، ومن ثم زيفت النتائج على الكثرة الكاثرة حالا ومستقبلاً كان للمبدع والإبداع رؤية أقرب للحدس وقراءة المجهول.

ومن الوارد فى هذا الشأن تأثير الاتجاهات **الليبرالية** السائدة فى أوروبا بعامة على رؤية الفنان وإبداعه، لم تكن التفسخات الاجتماعية والانهيارات الاقتصادية والهزائم العسكرية قد أفرخت بعد فقسها الشيطانى المقيت بالوطن على أيدى العسكر، إنما الهول الأكبر الذى كان قد أطل بوجهه

(١) السابق: قصيدة "الغابة المقدسة": ٨٣.

الشـائه وكـان علة العلل لمـحن مصـر خـاصـة، والوطن العـربى بعامـة، هو الديكتاتورية التي تسيدت وتحكمت وأصابت في مقتل قيمـة الحرية التى هى أهم الفضـائل وأسماها وجوهر التحضر ، يقول الإبداع – رافعاً راية الحداد على حرية الوطن الموءودة ، باكيا مصر ، التى صارت " اللؤلؤة الأسيرة " بأيدى العسكر – :

لن أشرب الخمر

وقد عصفت الريح العاتية ببساتيني

وابتلعت العاصفة آخر طائر فى حديقتى

لن أتكلم

وأوراق الخريف صرعى

وقد هجرت الطيور بلادي

وارتدت الأشجار ثيابها السوداءْ

ولكنْ

عندما تعود الشمس من رحيلها وراء البحارْ

ويطلق سراح اللؤلؤة الأسيرةِ

ويخرج الرعاة خفافاً إلى أحضان المروجْ

وتميس القمر الهانئة بين الوصيفاتْ

سأشرب الخمر من شفتك الحمراءْ

وأغنى قصائدى

وأبقى ثملاً لا أفيقْ (١)

والنص – فنيا – كثيف التنوير بمدى انتماء المبدع لوطنه ، وتمزقه للهول الذي أ صابه، وازدرائه الجارف لمغتصبي حريته الذين اغتالوا رموز الخير والمودة والجمال من بلاده ، إنه يعلن بلغة الفن مايشبه الحداد والعصيان المدني والمقاومة السلبية إلى حين فك قيود «اللؤلؤة الأسيرة» مصر ، ومايفتأ الإبداع مهموما بالوطن ، محذرا من سوء ماسار فيه الطغاة، إنه طريق الغواية بالسلطة المطلقة والمال، وهو طريق عاقبته الخسران المبين ، إنه طريق اللاعودة .

إن المبدع يرصد ـ بأسىً ـ سقوط نماذج من شباب الوطن في شرك الغواية الضال المضل هذا فيقول :

بني ، لاتمش في الطريق معهم ..

أمسك قدمكْ

وامنعها أن تطأ الممر الذي فيه يسيرون

إنهم يضعون شباكهم في طريق العصافير البريئةْ

وهم أنفسهم ينامون كل ليلة في انتظار الموتْ

(١) الديوان : " اللؤلؤة الأسيرة " : ٩٣ لندن سنة ١٩٥٣

وعبثا يتوارون في الكمين خوفاً على حياتهم
لقد صاحت الحكمةُ
وأرسلت كلماتها في الطرقاتْ
ابتهلت إليهم قائلةً
تعالوا أخلصكم من الخوفْ
انتزع من وجوهكم الألم
أزرع لكم أودية المحبة والصدقْ
فلم يسر إليها أحدْ
وما زالت ذراعاها ممتدتينْ
وأصواتها تجري في الطرقاتْ
بني لاتمش في الطريق معهم
أمسك قدمكْ
وامنعها أن تطأ الممر الذى فيه يسيرونْ (١)

إنهم خلصوا الوطن من بعض سوء كان بين المحكومين وفريق من الحاكمين ، وكان سبيله للزوال، قطعاً، إذ لم يتوقف النضال يوماً ضده بوسائله المدنية المشروعة ، ولكنهم أوقعوه في شرك هائل من مفاسد أفدح وأشمل وشر باق مستفحل ليس

(١) الديوان : " بني " : ٩٥. لندن ١٩٥٣.

بين الناس والعسكر فحسب ، بل الأخطر والأبشع أنه خرب مابين الناس أنفسهم ، وأوجد فيهم أبشع الموبقات الاجتماعية والأخلاقية، من خوف ورياء ووصولية ونفاق وانتهازية وزهد في الإيجابية وارتماء في السلبية، بعد أن سحقتهم براثن الديكتاتورية العسكرية وانتاشتهم تمزيقا مخالب النظام الشمولي، من تجسس واغتيال للحريات العامة والخاصة وقطع للألسنة وتدمير للأدمغة وانتهاك لأواصر الصفاء والتراحم والمودة، حتى بين ذوى الرحم الواحد ، قد صار العسكر مخيفين خائفين، وباتوا القتلة الذين حُكم عليهم لامحالة بالموت:

إنهم يضعون شباكهم في طريق العصافير البريئة

وهم أنفسهم ينامون كل ليلة في انتظار الموت

وعبثا يتوارون في الكمين خوفاً على حياتهم (١)

وكم حاول عقلاء الأمة وحكماؤها تخليصهم من شر أنفسهم، واسترجاع الوطن من عناكب قهرهم وتسلطهم ، ونثر نثار المودة والتراحم والصدق والحرية " دون جدوى " :

لقد صاحت الحكمة

وأرسلت كلماتها في الطرقات

ابتهلت إليهم قائلة

(١) السابق : ٩٤.

تعالوا

أخلصكم من الخوف

أنتزع من وجوهكم الألم

أزرع لكم أودية المحبة والصدق

فلم يسر إليها أحد

ومازالت ذراعاها ممتدتين

وأصواتها تجري في الطرقات (١)

ومازال الإبداع – إذ هو بعيد عن الوطن – قادراً على رؤية الحقائق صافية ، وتمييز الأشياء، في شيئيتها، بمعزل عن التدليس والتزويق وتخريب العقول والأذواق وشراء الضمائر ومسخ البلابل الصداحة يوماً خرساء شوهاء ، ومازال كذلك، وبالضرورة، مثقلا بهموم وطنه وحريته التي اغتيلت وإن كثر النعيق باسمها ليل نهار ، ورفعت شعارات تخليدها على كل جدار مازال ينزف مشاعره وفكره وجيعة على اغتيال الصفاء والتسامح وتسيُّد الدنس والتعذيب والجهل وصفقات البيع المحرم والشراء المشبوه ، مازال ينزف قلبه فجيعة على اغتيال الوطن باغتيال حريته :

لقد تلوثت ينابيع الخمر وكانت صافيةً

(١) الديوان : ٩٥.

وخلا وجه البحيرة من السحابة البيضاءْ
واستحال النور الأبيض ظلاماً
وعادت الخيول الوسيمة كالأمراءْ
المُتَخَطِّرة كأبطال المعاركْ
إلى حظائرها الآسنة في خمولْ
وحديقة النخيل ... أتى عليها منجل الراعي
فاستحالت أقزاماً
والقصر الشاهق ذو الشرفات .. الذي كانت تطل منه بنات الهديلْ
قد أصبح ساحة يتدرب فيها جنود الملكْ
كل شيء في المزرعة قد تغيرْ
حتى ذلك النسر الأبيض المحلق ذو العينين المشرفتين على الأرضْ
لم يعد يحلق بجناحيه على المزرعة (١)
فعلام البقاء ياحبيبتي .. علام البقاءْ؟
إنني سأنتظرك مع شروق الشمس غداً
في زورقي الصغيرْ
عند حافة النهرْ
فقد وجدتُ لك مكاناً آخر (٢)

(١) الديوان : " المزرعة " : ٩٩. لندن ١٩٥٣.
(٢) الديوان : ٩٩.

لكن ... ترى هل استطاع المبدع، الذى ناء بهموم وطنه المكبل، إذ خسفت فيه شمس الحرية ، هل استطاع أن يجد ملاذاً آخر كما صور السطر الأخير من النص ؟ ماكان المبدع ليفعل ذلك، بل ما كان ليتمناه، وإن نطق بيانه، فى لحظة يأس وغضب، ما كان ليفعل ذلك. لاستحالة نسيان الوطن على ذاكرته ، واستحالة خذلانه على ضميره، إنه منبثٌ بكيانه، متشابك بأغوار إرادته ومشاعره فاعل فيما وراء الإدراك والشعور ، إن حلم الوطن الحر المطهر من الآثام والأذى هو كيانه وموئل تحضره، ويستحيل أن يخون نفسه قبل أن يخون الوطن ، هذا فضلاً عن أن المبدع، الذى درس وتثقف بالفكر المنهجى الأوروبىّ وتقبل غير قليل من بهائه وذوقه وفنه وتوجهاته، خاصة تقديس قيمة الحرية فيه ، هذا المبدع هو شرقى شرقى حتى قرارة نفسه ، وشرقيته الداخلة فى إسلاميته وعربيته ومصريته، أبت عليه الذوبان الكامل فى مجتمع الغربة الأوربى، وإن راق وحسن فى غير قليل من سماته . ذلك لأن ركائز أكثر وأخطر، فى الصلات الاجتماعية، ومفاهيم الخير والشر والتصورات الكونية لدى الأوروبيين ماكان ليتآلف معها، وماكانت لتستوعبه، ومن هنا بقى موطن الغربة ملاذا مؤقتا ، لايجسم حسنه ـ أحيانا ـ إلا وطأة اغتيال حرية الوطن وبراءته ، وتهرؤ ملامحه تحت

سنابك أحذية العسكر ، إن الإبداع - رغم ذلك كله ، ومعه - بقى مشدودا بحبله السرى لوطنه الأم، راصدا بالفكر والشعور، اغترابه العميق فى ملاذ الغربة ، لأن توقه الأبدى لفردوس الحرية، الأسيرة مرحليا فى وطنه، دفعه لتلمسها بعيداً بعيداً، لدى الآخرين ، لكنه مالبث أن اكتشف اتسام الحرية بالشخصية وبالهوية ، وأنها القيمة التى يمكن تصورها في المطلق ، ولكنها لايمكن أن تكون معيشة ، ويستحيل أن تتجسد بغير زمان ومكان بعينهما ، وأنه من المستحيل - أيضا- أن يعيش حريته الذاتية دن حرية وطنه الأشمل والأبقى ... يقول الإبداع :

فى القيلولةْ ...
وقد لاذ الرعاة بالغابة الأرجوانيةْ
وانحنت رؤوس الأغنام على غدير واحدْ
وراقص الموج ضيوفه العذارى
وصمتت الببغاء الثرثارةْ
وجدت قلبى كالشمعة المتقدة يحترق من أجلها
ووجدت كل عضلة من عضلات جسدى
تريد أن تسير إليها (١)
وقد كان لى صديق ... صديق ماكرٌ

(١) السابق : " الأصداف الفارغة " : ١٠٠ ـ لندن ١٩٥٢

حدثني أن ياقوتتي على شاطيء غريب

فتركت غابتي وأغنامي

وخرجت أبحث عن حبيبتي

فمنذ ولادتي ... وبي شغف إليها

أريد أن أطوق بها صدري

رفعت ضراعتي إلى الله ..

أن تظلل الرحمة طريقي

وهناك على الشاطئ الغريب

وبعد سفرٍ طويلْ

دمعت عيناي .. وطال وقوفي

لم أجد ياقوتتي الحمراء

فقط

التقت قدمي العابرةُ

ببضعة أصداف فبعثرتُها (١)

ويقفنا الإبداع على المعاناة نفسها إذ يقول :

لقد كنت عصفوراً من الأثير في فضاء اللانهايةْ

القريب من منازل الآلهة

(١) الديوان : ١٠١.

وكان بي شوق موروث منذ أجيال ماقبل التاريخْ
شوق يجرى فى نسيج ذراتى
منذ كنت سديماً هائماً في الفضاء الأعلى
وفي ذات يوم عندما كنت فى إحدى سياحاتى
أجتاز الفضاء الرحيبْ
رأيتني أقترب من أرض غريبةْ
شممت منها رائحة الخمر المعتقة من أجران الشعيرْ
وسمعت فيها أصوات الجداول الضاحكة بين الحقولْ
فدفعتني شهوة عارمة أن أهبط هذه الأرض
وبعد شربة ماء من جداولها
نبتت أجنحتى ، وجرت الدماء فى أوردتى .
وشعرت بسعادة دافئة تغمرنى
فهممت من فرحتى أن أطير
ولكن هيهات هيهات .. فقد التصقت أجنحتى بالأرض
الأرض التى لن تطلق سراحي
حتى تستردّ شعيرها جميعه من حوصلتى (١)

إنه مجتمع دفْعِ الثمن فادحا ، أو استردادِ الممنوح كاملاً ،

(١) السابق : ٩٧ " العصفور " لندن ١٩٥٣.

لايقبل إلا أن يمتلك الكل ، وإلا ماوهب الجزء ، ومن ثم فليس بإزاء المبدع إلا أن يدور في فلك وطنه، بالإرادة وبغيرها ، وبالوعي وبدونه ، بالرضا والغضب مجتمعين ، إنه الرجوع الكياني للهوية ، والحنين الغريزي لنداءات المنبع ، يفعل ذلك في الحياة وفي الإبداع، لأنه لايستطيع - ابتداء وانتهاء - إلا أن يدور في فلك نفسه، التي هي وطنه ، وفي إطار وطنه الذى هو حياته ومماته ، يفعل ذلك بطاقة الحب التى لاتنفذ ، وبنزعة البراءة والطهر التى لاتقف عند حد، وبجدلية الحب المندّى بِطَلِّ التصوف المتجه صوب الأفق السرمدى للحرية .. تلك الحرية الطاهرة الصادقة التى إن كسفت شمسها اليوم ، فلابد من أن تشرق غدا بالفعل ، لابمجرد الاحتمال والتشوف .

وحين يعود الإبداع من رحلة اغترابه إلى حيث ينبغى أن يعود؛ إلى حضن الوطن ، لايملك إلا أن يقاوم المحنة التى كانت لماتزل متمكنة، والخراب الذي كان قد طم ، واستشرى فى كل أحد، وفى كل شيء، إلا من عصم ربي ، إنه لايملك إلا أن يحاول شحذ طاقاته، لاستخلاص نفسه، توطئة ضرورية لاستخلاص الآخرين، واستنقاذ الوطن :

وفجأة ، عاد الماضي إلى مخيلتي

الناس يمرون أمامي ومعهم الحب، والسعادة بجانبي
تعايشني وتقيم معي كتفا إلى كتف
كنت أحيا دون مبالاة
دون محاولة لفهم نفسي
دون أن أهتم ماذا أنتظر ... وماذا أتوقع
وكان الزمن يمضي
واليوم .. هل يعود مافات ؟ أم هل تأباه علينا الحياة ؟
كلا
لن أصبح شيخاً ... لن تنحني قامتي
لن أدير ظهري للحياة .. لن أعيش مرغما
لن أكف عن مطارحتي للحب
سأظل أتمسك بحماقاتي
وسألقى بها في كل مكان
سأنتزع من أمامي هذا الأفق المريد
وسأهجر هذا المنبسط الشاسع من الوحشة والخواء[1]

إنه يحاول أن يصر على الصدق مع النفس، أولاً، في مواجهة الكذب العام والنفاق الجمعي التام، والصدق مع النفس

(١) الديوان : " رسالة إلى صديق " : ١١٢، الخرطوم ١٩٦٢

مــرقــاة للصــدق مع الآخــرين ، ومع الوطن ، وهذا مــفض ـ بالضرورة ـ إلى مواجهة المدلسين الطغاة سارقى ألق الشمس ومهيلى التراب على وهج الفضيلة ، إن الواقع ـ عصرئذ ـ كان أكذوبة كبرى لم ينج من سواد سناجها وجه واحد من وجوه الحياة فى الوطن ، ومن ثم لم يكن إلا أن يشد الإبداع بالنواجذ على فضيلة الصدق التى هى وجه وسيم مشرق من وجوه الحرية:

الصدق ، الصدق .... الصدق ...

حفنة واحدة من الصدق !! ـ

هذا كل ما أطمع فيه

إن الصدق ليبدو لي كغزال شرود

يلف مني ويدور ، يسبقني ، ثم يقف ليختفي تارة

ثم يظهر ، ثم يفلت مني في مسارب وطرقات

فأحوطه من هنا ، وأقطع عليه الطريق من هناك

وأنا مبهور الأنفاس من الجري

فإن أمسكت به ... تحققت السعادة

وإلا فقد عشنا في الجري وراءه زمناً وَغَدًا

على أني إن فشلت

فلسوف أغفو، حتى لايبدو لناظرى
سوى نور الصدق الزاهى
وحتى لاتنفرج عيني إلا على وجوده العذب (١)

وهذا النص من عطاء عام ١٩٦٥، أي الوقت الذى احتوى فيه رحم الغيب جنين كارثة ١٩٦٧، ولم يكن بوسع المبدع أن يمتشق حساماً في مواجهة سدنة الكارثة، ليستخلص من براثنهم حرية الوطن المكبلة، وإرادته الكسيحة ، حسبه إن سعى إلى ذلك، بأداته الوحيدة المشروعة : بالكلمة والفكرة والصورة والإيحاء والتنوير ، حسبه، إن سعى إلى ذلك، بجمال الفن وجلاله وهيبته. .. ولكن .. إلى كم من أعمار المبدعين سيحتاج الفن ليؤتى أكله، فى مواجهة زمن موبوء بالتسلط والقهر، التزييف والكذب والنفاق ووأد الحريات ؟ هذا هو السوال الذى لايملك سوى الفن نفسه أن يجيب عليه ....

(١) الديوان : " الصدق " : ١١٦ الاسكندرية ١٩٦٥.

الفصل الثانى
لغة الإبداع بين الأصالة والتطور والتأثر

خمسون عاماً هي عمر الإبداع الذي صحبناه ، وعديدة متباينة هي المؤثرات التي صاحبت امتداد الإبداع في الزمان ، وإنها لتتخذ، في الأغلب، سمة التحولات الأفقية أو الرأسية الحادة، من قبيل تحول مجتمع المبدع عن **نهج ليبرالى** له عيوبه وتجاوزاته، إلى **حكم عسكرى شمولى** له آفاته وقهره وجهالاته ، ثم من قبيل اغتراب المبدع عن مجتمعه، هذا الشرقى المقبوض على حريته بقبضة من حديد ، إلى مجتمع غربى ليبرالى، قطع طريقه كاملاً صوب الحرية وحكم المؤسسات ، وتحكيم المعايير لاالأهواء والنزعات ، ثم من قبيل انتهاء المبدع بمكونه الديني الكلاسيكى، إلى نمط من ديمومة التشوف لاستغراق صوفى يصهر نورانية الحقيقة الإلهية والكائنات جميعا في حزمة سرمدية، مطلقة البهاء والجلال من ألوان الطيف ، يستحيل على العقل الصارم البارد أن يستكنه سحرها، أو أن يستبين مكنون كنوزها ، ولايتهيأ الالتقاء والاحتماء بعظمتها الكونية الأبدية إلا للبصيرة المتأملة وصفاء النفس وشفافية الروح ... وأكاد أقول بضرورة أن يجتمع - إلى ذلك كله - الذوق الفني المشحوذ الرهيف .

وبَدَهِيٌ أن يكون لما أسلفت فعله العميق فى الإبداع ، وأن يكون للموهبة الثَّقِفة دورها الحاسم في رؤية المتغيرات والتحولات واستخلاص مغزاها ، ومن ثم تأثر التجربة الفنية ولغة الأداء بذلك كله عبر منظومة الإبداع الثلاثية : المرأة والتصوف والحرية .

أولاً : بين امرأة الواقع، وأنثى الرمز والحلم الميتافيزيقية :

تنبهنا من التقائنا الحميم بالنصوص آنفا ، إلى سطوع الكيان الأنثوى بالإبداع ، وهو سطوع تراوح بالمرأة بين واقعها الفيزيقي ، وبين كينونتها الميتافيزيقية؛ باعتبارها حلما يتمثل في الرمز أوالقناع .

١- امرأة الواقع :

فيّ العمر الباكر للإبداع أطلت علينا امرأة الوآقع مبَاشرة دون حجب أو رموز أو أقنعة ، يقول الإبداع فى عطاء العمر الأول :

حدثَ القلب بأنى عن قريب سأراكِ
أصحيح قبل الله دعائي ... ودعاك ؟
أم هي النشوة بالقلب فيهذى بلقاك ؟
صارحيني ! أتحسين بأنى سأراك ؟

****

أنا لاأدرى .. ولكن ربما قلبكِ يدرى
بين قلبينا على البعد حديث الوجد يسرى
والذى يجرى على قلبى ، على قلبكِ يجرى
فسليه ، ثم لاتخفى عليّ ، هل أراكِ ؟ (١)

****

عندما أشفق ليلى من بكائي وحنيني
عندما رق لحالي ، ورأى سقم جفوني
زارني طيفك في مهدى كالأم الحنون
وسرت في القلب بشرى أننى سوف أراكِ

****

سوف يؤويني جناحاك وأحظى برضاكِ
سوف أشكو لك مابى ، وستشكين جواكِ
سوف أروى ظمئى القاتل من نبع جناكِ
كل هذا عندما يصدق وحيى وأراكِ

****

أين ذاك اليوم منى ؟ ليتنى اليوم أطيرْ
ليتنى الحلم إلى عُشك في الليل يسيرْ

(١) الديوان : ٧٧.

ليتني البسمة فى ثغرك تعلو وتنير
لا .. بل المتعة عندي أنني سوف أراكِ

****

رؤيتي وجهك أشهى من ضياء لضريرِ
فيه إشعاع حنان شع في القلب الكسيرِ
قربيني !! .. بل دعيني أنتظر يوم مسيري
فمتاع الروح في ترديد أنى سأراكِ

****

حدث القلب بأني عن قريب سأراك
أصحيح قبل الله دعائى ودعاك ؟
أم هي النشوة بالقلب فيهذي بلقاك ؟
صارحيني ، أتحسين بأنى سأراك ؟ (١)

****

كان المبدع ـ آنئذ ـ فى العشرين ، سن التلقائية والمباشرة ورومانسية المحتوى المشربة بكلاسيكية الأداء. وواضح، وضوحاً نقيا، كيف كانت البدايات آنئذ تواقة لتوكيد الذات بتكريس شرائط الأصالة لايتجاوزها كالحادث فى أيامنا.

(١) الديوان : ٧٩.

هذه .. ذلك أن المبدع، في نص العمر الأول هذا، ملتزم بموسيقى البحر . آخذ - في الوقت نفسه - بمقوم تجديدى لايصادر التواصل أو ينقطع عنه، وإنما يخرج من عباءة تطوره التاريخي والفنى ، وذلك ماثل في تقسيمة القصيدة إلى مقاطع يتساوى فيها عدد الأبيات، ويتغير حرف الرَّوِىّ .. والنص يتوجه بالسؤال، المتضمن أصلاً ، مباشرة إلى المحبوبة الواقع، التى نتمثلها من فورنا امرأة أو فتاة – وفقاً لنموذجها في مخيلة كل منا– فالاستخدام هنا - إذن - ،كما أسلفنا، عارٍ تماماً من الإحالات أو الترميز ، فإذا ضممْنا هذا إلى رومانسية المشاعر وفتونها ونقاوتها ، إذ هي لماتزل آنئذ في عمر البدايات أو الإرهاصات المثالية البريئة الحالمة ، أفضى ذلك في لغة الإبداع إلى نمط من المجاز المباشر المجانب للإيغال والتجريد، ولأوعية الجمال الحسى الأنثوى ، قدر احتفاله بمؤديات المشاعر والانفعالات والمعنويات .. وإن الإبداع ليؤدى الارتباط بين الرجل وأنثاه في صورة وجدانية عمادها القلب وموجباته وموحياته ... والقلب هو الأداء اللغوى الأمثل والأنقى والأبقى، لتخليق عاطفة الحب باللغة المرهفة ، ومن ثم فهو مواتٍ - تماما - ليكون قيما على تجربة يتوق فيهاالمبدع للقاء وشيك بالمحبوب ، فيتراوح، من فرط لهفته وحرمانه للتأرجح بين التصديق

والتكذيب، والرجاء والقنوط ، ومن ثم يلح عليها أن تساند أمله وأن تنزع عنه توجسه . ثم إنه ليستعين – نائماً – بالحلم ، فيتجسد خيالها ليطمئنه ويرد الروع عنه . ويتمنى أن يجنح بالحلم ليحل فى حماها ، وهكذا تتداعى فى القصيدة تخيلات تجسد اللقاء المنتظر الذى لايقوم مقامه سواه ، والقلب، إذن كما تنبهنا، الوعاء اللغوى الأمثل لتخليق تلك المشاعر ، وعلى ذلك فلايكاد مقطع من مقاطع القصيدة يخلو من هذه اللفظة الخلاقة: (القلب)، نصاً أو ايحاءً، إنه يستقبلنا فى أول الأبيات، بل فى، أولى دلالات القصيدة إذ يقول الإبداع :

حدث القلبُ بأني عن قريبٍ سأراكِ

فحديث القلب الذي أدته الجملة الفعلية ، حديث مطلق بمثابة المناجاة ، وهو مغاير لأن يقول الإبداع (حدثني القلب) فيحد من آفاق الحديث بذاته الشخصية ، ثم إنه، على مدى القصيدة كلها، يستحضر المحبوبة ليخاطبها مباشرة ولايعول على ضمير الغائب ، ثم لايلبث وعاء القلب أن يلح، نصاً، على الإبداع، يقول في ثالث الأبيات :

أم هى النشوة بالقلب فيهذى بلقاك ؟

القلب تردد ـ إذن ـ فى المقطع الأول مرتين ، ثم نرصده في

المقطع الثاني أربع مرات، في قوله :

أنا لاأدرى ، ولكن ربما قلبك يدرى

بين قلبينا على البعد حديث الوجد يسرى

والذى يجرى على قلبى على قلبك يجرى

ثم يرد - في آخر أبيات هذا المقطع الثانى - مرة، خامسة؛ محمولاً على ضمير الغائب، في قوله :

فسليه ، ثم لاتخفى علىّ ، هل سأراك ؟

وفي المقطع الثالث ، يرد مرة واحدة، في آخر أبياته إذ يقول:

وسرت في القلب بشرى أننى سوف أراكِ

ثم يرد في ثانى أبيات المقطع السادس مرة وحدة إذ يقول :

فيه إشعاع حنانٍ شع في القلب الكسيرْ

ثم يرد في المقطع السابع والأخير – الذي هو المقطع الأول نفسه – يرد مرتين اثنتين، كما تنبهنا، حتى إذا تأملنا المقطعين الرابع والخامس اللذين لم يرد فيهما لفظ " القلب " نصاً ، رأينا بديلين يحتويانه ويحتويهما هما (الوحى) ، (الحلم) ولو أننا وضعنا لفظة (القلب) عوضاً عن كل منهما، لانسجم الإبداع - وزنا وإيحاء - بمثل انسجامه الحالي ، يقول

الإبداع في آخر أبيات المقطع الرابع :

كل هذا ، عندما يصدق وحيى وأراك

ويقول في ثانى أبيات المقطع الخامس :

ليتنى الحلم إلى عشك في الليل يسير

ولو أننا قلنا :

كل هذا عندما يصدق قلبى وأراك

وقلنا كذلك :

ليتني القلب إلى عشك في الليل يسير

لما تنافر النصان في الحالتين، على ماتبينا.

حتى إذا تأملنا الألفاظ والتراكيب والصور جميعا ، لم نخطئ انبثاقها من رومانسية المشاعر وكلاسيكية الأداء ، فضلا عن تبرعمها جميعها من الوعاء اللغوى والإيحائى للقلب، ففي المقطع الأول نرصد: الرؤية، والدعاء، والنشوة، والهذيان، واللقاء ، وفى المقطع الثانى نرصد: البعد، والوجد، والسريان، والرؤية ، وفي المقطع الثالث نرصد: الإشفاق، والليل، والبكاء، والحنين، والسقم، والجفون، والطيف ،والمهد، والأم الحنون، والبشرى ، وفي المقطع الرابع نرى: الإيواء، والجناحين، والرضا ، والشكوى، والجوى، والظمأ القاتل، ونبع الجنا ، والوحي ، وفي

الخامس نرصد: الطيران، والحلم، والعش، والليل، والبسمة، والثغر ،والعلو، والإثارة ، وفي السادس نجد: رؤية الوجه والعينين، والضرير، وإشعاع الحنان، ومتاع الروح.

والصور ـ بدورها ـ تؤدى الإيحاءات والمشاعر، نفسها، محمولة على الاستعارات، فى قوله : حدث القلب ، وقبل الله دعائى ، والنشوة بالقلب في هذيانه ، وقلبك يدرى ، وحديث الوجد يسرى ، وسليه ، وأشفق ليلى ، ورق لحالي ، ورأى سقم جفوني، وزارنى طيفك في مهدى ، وسرت فى القلب بشرى ، وسوف يؤويني جناحاكِ ، ويصدق وحيي، والحلم فى الليل يسير، والبسمة تعلو وتنير ، وإشعاع حنين ، والقب الكسير ، ومحمولاً على التشبيه فى قوله: طيفك كالأم الحنون ، وجهك أشهى من ضياء لضرير .

والإبداع إلى ذلك ، فضلا عن التزامه بموسيقى البحر ، يكثف الأداء الموسيقى، بأنماط أخرى، منها مايكاد يكون صورة من «رد الإعجاز على الصدور» ، وفى ذلك مالايخفى من تكثيف الإيقاع الناتج عن تكرار نطق كلمة بعينها في البيت الواحد، من ذلك القبيل (أصحيح قبل الله دعائى ودعاك ؟ – أنا لاأدرى ولكن ربما قلبك يدرى – والذي يجري على قلبى على قلبك يجرى

- سوف أشكو ظمئى القاتل وستشكين جواك) .

٢- أنثى الرمز - الحلم والقناع :

بعد ست وأربعين سنة من إبداع العمر الأول ، عمر الرومانسية العاطفية والأدوات الأقرب إلى الكلاسيكية، والمرأة المغموسة بالواقع ، تطل علينا الأنثى الميتافيزيقية، أنثى الحلم والرمز والقناع ، حيث إن فتش عنها أى منا فى ذاكرته، أو بيته، أو حقله، لم يجدها ، وليس له أن يجدها إلا إن هو أوقد نيران مخيلته واستنفر قدرات ذائقته ، فإنه حينئذ قد يجدها توقد شموساً، أو تومض برقاً، أو تفجر بركاناً، أو تفتق برعماً أو تملأ من رحيق غيمة قارورة عطر ، إنها المرأة الأسطورة، أو الأنثى الكونية الميتافيزيقّية، ألتى امتدت في الزمان والمكان، وفي الحقيقة والخيال، لتستوعب نضجاً وشجناً هائلين استقطبا المبدع والإبداع في الأعماق، وعلى امتداد الآفاق .

يقول الإبداع في قصيدة بيروتية في العام ١٩٨٨:

أبحث عن أنثى تخرجني من هذا العصرْ

أنثى كتبوا عنها فى كتب السحرْ

أنثى كزجاجة خمرْ

تفقدني الوعى وتنسينى

تجمع أشتاتي تحميني

أنثى في مثل جنوني

في مثل جنون الشعر

*****

أنثى لاتعرفني

لاتعرف حتى عنواني

فأنا لاأعرف أين مكاني

****

أنثى لمستها تحدث زلزالاً تحت الجلدْ

أنثى حاضرة في القرب وفي البعدْ

****

في خديها طمي النيل وعطر التفاح

لاتقع العين عليها حتى ترتاحْ

****

أنثى طاغية الإغراءْ

تقتلني بسرير زفافي

مثل العاصفة الهوجاء

أنثى من قلب الواقعْ

لكن تتجاوز شكل الواقعْ

أنثى كالنجم الساطعْ

****

لو قدر لى أن أعشقها

أتدافع مداً خلاقاً يتواكب صوب الأبديةْ(١)

لو لمست شفتى شفتيها

أمتلك الكرة الأرضيةْ

وتغيب عن الأرض بلاد . وتلوح بلادْ

يتغير شكل المدنيةْ

تنحل العقد النفسية

وأعانق واقعىَ الآخرَ !

أتوحد شكلاً وهويةْ

****

لو ذقت رحيق رُضابهما

لا أضمن أن أخرج حياً

فالموت أحب إليّا

حمقٌ أن أترك هذا الثمر العالقَ

ما بين الشفتينْ

(١) الديوان : ١٩.

فهناك سأحيا

****

فأنا الأشواق تحركني منذ سنينْ
كي أستوعب أسرار الحكمةْ
أسبر أغوار الغبطةْ
في هاتين العينين المبحرتين إلى آفاق صوفيةْ

****

سأظل أفتش عن صاحبة العينين اللؤلؤتينْ
وسأخرج معها في رحلات كشفيةْ
نتجول ... نلعب ... نركض بين الأقمارْ
نتحكم في سير الأقدارْ
ونعود قبيل الفجر إلى غرفتنا القمريةْ
تغمرنا النشوة والأفراح الورديةْ
حيث الهمساتْ ...
همسات العشاق الليليةْ
وهناك سأطلب من ربي
أن يوقف عقرب ساعتنا
لتدوم لنا تلك اللحظات الكونية (١)

****

(١) الديوان : ٢١.

بالمرأة أو بالشعرْ

تزداد مساحات الرؤية والكشفْ

تزداد الحريةُ

ينجو الإنسان من الخوفْ

ينقشع الزيفْ

بالمرأة أو بالشعرْ

يقترب الإنسان من الجنةْ

يتطهر من أدران المحنةْ(١)

إن الإبداع هنا قد تقدمت سنه الفنية، وأنضجته التجارب ولوَّحتْه شمس المعاناة ، صار قمينا بالاستغراق في التجريب، والتجريب هنا ليس نقيضا للصدق الفنى ، إنما هو فى يد الفنان الصناع بمثابة الملعقة التي يديرها فى كأسه لتمتزج مكوناتها ويطيب مذاقها ، وليس التجريب عندنا قاصراً على أدوات الخلق الفني ، إنما هو يشمل القدرة السليقية الثِّقفة على استقطاب التجارب، التى تمتلئ بها تلك الأدوات، وتتجسد من خلالها، وإلا كانت أدواتٍ رعناء غاشمة، تشينها الشكلانية، وافتقاد الغاية .

(١) الديوان : ٢٢.

وعلى ذلك نقول: إن المبدع، الذى لم يجد سوى الرفض يرتكن إليه وسط حطام وطنه، وركام عالمه الممزق بالاستبداد والتفتت والتزييف والمصادرة والتعذيب والاغتيال، بالكلمات وبالطلقات ، يكون - في الحقيقة - قد اختار، بالوعى واللاوعى، موضوعه الإبداعى، ليطرح من خلاله قدرات فنه ويجرب سمات لغته الشعرية ، فالاختيار والتجريب - هنا - ضدان لانصياع الفنان المبتدئ لأولية خواطره وانفعالاته، واستسلامه للنمطى الفج من أدواته . إن هذا العالم الهائج المائج، المشحون بالمتناقضات، المشتعل بالمحن والثارات ، يحتاج فيه الفنان حين يواجهه بجاهز عصبى وعاطفى عارٍ ، إلى كائن أسطوري يتكئ عليه ، كائن منسوج من خيوط الواقع الذى لافكاك منه إلا بالموت ، ومن خيوط الحلم الذي يتحدى هذا الواقع الحنظلى المر ويطامن من شريّته وعلقميته شيئا ما . ومن هنا انبثقت أنثى الإبداع الحقيقية الخرافية، هذه التى انداحت بدواخلنا جميعا ، وقد نسمح لأنفسنا بأن نتساءل مرة أخرى : نتساءل لماذا الأنثى تتجسد طوق نجاة مقدوراً عبر أعاصير معاناة الشاعر ؟ ومالفرق بين أنثاه الميتافيزيقية الأسطورية المبتغاة هنا ، وأنثاه الواقعية الفزيولوجية، التى تلبثنا ازاءها قبل نصف قرن من الآن ؟ ... الأنثى – مطلقاً – بالنسبة للرجل - مطلقاً –

خاصة الفنان ، موت ضروري وإحياء حتمي ، حتى وإن لم يكن لديه الوعي العقلي بذلك . فاللحظة التي يكون فيها التواصل الكامل بين طرفي الحب : المرأة والرجل ..هي لحظة كونية فارقة ، أشبه ماتكون بلحظة الخلق الفني ، فكلتاهما تتم في حال جامعة بين اليقظة والغيبوبة ، بين الحقيقة والحلم ، ومن ثم فهي موت ضروري للحياة أو موت مفضٍ للحياة ، موت للرجل وإفناء له خلال الغيبوبة والحلم الملازمين للحظة التواصل بينهما ، وبعث وإحياء له عبر اليقظة والمباشرة الملازمتين - أيضا - للحظة النشوة العظمى المنبجسة - كذلك - عن انصهارهما ، وليس الفرق بين قولنا هذا وبين تخليق الشاعر له إلا الفرق بين جهامة التعبير بالنثر ووسامة الإيحاء والتصوير بالشعر؛ حين يقول :

أبحث عن أنثى تخرجني من هذا العصر

أنثى كتبوا عنها في كتب السحر

أنثى كزجاجة خمر

تفقدني الوعي وتنسيني

تجمع أشتاتي ... تحميني

أنثى في مثل جنوني ... في مثل جنون الشعر

أنثى لمستها تحدث زلزالاً تحت الجلد
أنثى حاضرة في القرب وفي البعد
أنثى طاغية الإغراء
تقتلني بسرير زفافي
مثل العاصفة الهوجاء
أنثى من قلب الواقع
لكن تتجاوز شكل الواقع
أنثى كالنجم الساطع
لو قدر لي أن أعشقها
أتدافع مداً خلاقاً يتواكب صوب الأبدية
لو لمست شفتي شفتيها
أمتلك الكرة الأرضية
لو ذقت رحيق رُضابهما
لا أضمن أن أخرج حياً
فالموت أحب إليَّا
حمقٌ أن أترك هذا الثمر العالق
ما بين الشفتين
فهنالك سأحيا(١)

(١) الديوان : ٢٠.

والعلاقة الفرق بين أنثانا، هذه: الميتافيزيقية الأسطورية، والأخرى: الواقعية الفزيولوجية التي رصدناها قبل خمسين سنة . هى العلاقة بين البذرة الكامنة الطيبة ، والشجرة المباركة الهائلة ، هي العلاقة بين النطفة الحييّة والإنسان الحقيقي الأسطورى الذى لاحدود لطاقاته ، والذى هو أعظم ماأبدع الخالق، جل شأنه ، إن المرأة الواقعية الفزيولوجية التى رصدناها فى إبداع العشرين، كانت تلبى الاحتياجات الإنسانية والنفسية والعاطفية لشاعرنا ابن تلك السن . وقد انقلب المبدع والإبداع خلقاً كونياً آخر، عبر نصف قرن من أتون المعاناة العاطفية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والفنية، داخل الوطن وخارجه، وكما تجدد خلايا الجسم نفسها لتلبية احتياجات بقاء الإنسان ، كان من المحتم أن تتجدد وتتكاثر المرأة الفزيولوجية الواقعية تجدداً وتكاثراً حميدين، لتلبى احتياجات المبدع الفنان فى هذا الإنسان نفسه، الذى هو هنا شاعرنا على وجه التحديد. وفى المقاطع التى أثبتناها من قصيدة " **بيت الحبيب بعيد بعد الحنة** " تخلقت كلمة (الأنثى) فى الإبداع عشر مرات ، وتخلقت كلمة (المرأة) مرتين ، وتخلقت عبر الضميرين البارز والمستتر أربع عشرة مرة ، وكُنّى عنها مرة، فى قول المبدع: (صاحبة العينين اللؤلؤتين) وبدهى أن

فى ذلك مصداقاً لاشبهة فيه للصدق الفنى من ناحية ، ولبوار ثنائية اللفظ والمعنى من ناحية أخرى . إن (الأنثى)، التى هى محور الإبداع فى هذا النموذج المحدود من القصيدة المطولة، قد استشرت لفظاً ومعنىً فى الإبداع وانبثقت بين ثنا ياه محمولة على خفقات الموهبة الثقفة وزخم التجربة الفنية الحميمة.

وليس أدل على الصلة الوثيقة، والفرق الهائل أيضا، بين امرأة الواقع الفيزيقية، التى رصدناها فى إبداع العشرين ، وامرأة الحلم الميتافيزيقية التى نحن بصحبتها الآن ، من المقارنة بين إيحاءات كلمة (القلب)، التى اتكأ عليها الإبداع في وصل انتمائه للأولى ، وبين إيحاءات كلمة (الأنثى) وتداعياتها التى اتكأ عليها الإبداع فى وصل انتمائه واحتياجه وتوقه الكيانى للثانية ، إن كان القلب زهرة أو جمرة أو قطرة . فالأنثى هى البستان والنيران والشلال، ومن ثم فهى - بمواصفاتها التي فجرها الإبداع - المواتية لجماع نضج المعاناة؛ فى الحياة والفن، وتحديد المواقف من الوجود ، إن أنثى الإبداع الأخير خارقة الطاقات ، ويمكنها أن تمشي بالمبدع فوق الماء والهواء لتخرجه بالنشوة ، بالنسيان والتذكر، من حصار العصر، ومن قيود الزمن ... إنها أسطورية ساحرة بالقدرة ، إنها باعثة للنشوة . مسكرة كالخمرة ، تجمع الأبعاض

وتلم الشتات، بطاقات هى نقيض الواقع، وضريب الجنون والخوارق ، وليست المعرفة العقلية وسيلة إليها ، إنما الطريق هو الحدس والتشوف؛ ومن ثم فهى حاضرة غائبة، لايحدها الزمان أو المكان ، إنها طاغية الفتنة ، قاهرة الوسامة ، تقتل لتحيى ، وتجسد الواقع لتتجاوزه وتشع من كيانها مايحتوى الواقع، ولايحتويه الواقع، كضوء النجم الثاقب المشتمل على ماعداه ، إنها، إذ يتجسد بها العشق ، تهب القدرة للفنان، وتواكبه صوب الديمومة وتدني الملكوت بين يديه ، وتجمل قبح العالم، وتستبدل بالخير الشر، وتنحى انقسام ذات الفنان بين الواقع المقيت والمثال المنشود، ليصبح ذلك التشوف (الطوباوى) واقعاً آخر جديداً للفنان .

إن الحياة الجديدة لَمنبعثةٌ من وهج العشق،ووهضه، عبر نيرانه التي تميت لتبعث خلقاً، آخر وتلبّى شوق الفنان، المبحر أبداً صوب الحقيقة، المغامر دوما لاكتشاف حدائق المسرة بين عينى أنثاه الجوهرتين المشعتين بالحقيقة ، وبالحلم الصوفي المتطلع للكشف ، السائح في أربعة أركان الكون، المتحكم فى سير الأقدار بمعجزة الفن وقدرات الحب . ولاديمومة لهذا الكون السحرى، المبنى أساساً فوق جدار الواقع، إلا بالخروج من دائرة الزمن واختراق جداره، للذوبان في الوجود المطلق وأياما كانت القيمة الفيزيقية لامرأة الواقع. فإن الأنثى/ الحلم/ الرمز/ القناع/ الميتافيزيقية، هذه، هى بمنظور الصدق الفنى- كما رأينا -

تكأة الشاعر وعدته ومرقاته للحرية، وللفتوحات والاكتشافات، والخلاص من الخوف ومن الزيف ، شأنها - في ذلك - شأن الفن تماما بتمام .

وبديهي أنه لم يكن للغة أداء هذا الوجود الأنثوى/ الواقعي/ الميتافيزيقي الأسطورى إلا أن ترق وتشف إلى حد أن تجنح .إنها الأنثى الموصوفة فى كتب السحر ، المسكرة بالنشوة كالخمر، أنثى خلاقة كالجنون نفسه ، ذات قدرات خارقة متناقضة، تحيي وتميت، وتريح وتعصف، وتجسم الواقع وتتجاوزه ، وتشع كالنجم وتحل تراكمات الكبت .

وإن نحن تأملنا في المجاز وجدناه متفجراً من هذا القبيل نفسه ، ولنقفت أمام الصورة، محمولة على التشبيه والاستعارة، لنري الأنثى: (تخرجني من هذا العصر – كتبوا عنها فى كتب السحر – كزجاجة خمر – تفقدني الوعى وتنسيني – تجمع أشتاتي تحميني – أنثى فى مثل جنوني – فى مثل جنون الشعر – لمستها تحدث زلزالا تحت الجلد – حاضرة فى القرب وفى البعد – فى خديها طمي النيل وعطر التفاح – طاغية الإغراء – تقتلني بسرير زفافي – من قلب الواقع لكن تتجاوز شكل الواقع – كالنجم الساطع – لو قدر لى أن أعشقها أتدافع مدأ خلاقاً يتواكب صوب الأبدية ، لو لمست شفتي شفتيها ، أمتلك الكرة

الأرضية – وتغيب بلاد وتلوح بلاد ، يتغير شكل المدنية ، تنحل العقد النفسية ، وأعانق واقعي الآخر،أتوحد شكلا وهوية – لو ذقت رحيق رضابهما لاأضمن أن أخرج حياً – فالموت أحب إليا – فهناك سأحيا – أسبر أغوار الغبطة في هاتين العينين المبحرتين إلى آفاق صوفية – صاحبة العينين اللؤلؤتين – سأخرج معها فى رحلات كشفية – نتجول – نلعب – نركض بين الأقمار – نتحكم في سير الأقدار ـ نعود إلى غرفتنا القمرية – تغمرنا النشوة والأفراح الوردية – بالمرأة يقترب الإنسان من الجنة ـ يتطهر من أدران المحنة –).. وهكذا ... من زخم التلاقى بين الموهبة الناضجة وحُميّا الصدق فى التجربة الفنية ، لاتكاد الصور، المطابقة والمخلقة لتلك التجربة، تقف عند حد فى انثيالها ، نكاد، ونحن نلهث وراءها؛ إذ نحن نتابعها فى الملكوت كله بأفلاكه وسمواته وسهوبه وبحاره وجنونه وشعره وطمى نيله وعطر تفاحه وأزاهير بساتينه وزلزالات براكينه ، وسائر مفردات الكون والإنسان المادية والمعنوية الأخرى التى يموج بها النص، وتمور بها ومن خلالها الصور .

ويَدَهّي كذلك أن تتفجر طاقات الخلق الموسيقي للمحتوى بمايجاوز تخوم الكلاسيكية والرومانسية، التى رصدناها في عطاء العمر الأول، وليس الأمر مجرد الإبداع، بالاتكاء على

موسيقى التفعيلة؛ الأكثر إسعافا ومواتاه لهذا النمط من الشعر الكونى المتأجج، إن صح التعبير ، وإنما – فضلا عن ذلك يتعين رصد ذلك التنويع الإيقاعى، الذى داخل موسيقى التفعيلة، بما يجاوز الوقوف عند الظواهر، إلى استكناه السرائر؛ سرائر المبدع والإبداع جميعاً ، يقول الإبداع؛ آخذا بروى مقطع سابق هو حرف الراء :

أبحث عن أنثى تخرجنى من هذا العصر

وفى السطرين التاليين يتمثل الروى في قوله " في كتب\ السحر" " أنني كزجاجة خمر " ثم لايلبث الإبداع، إذ مزج بين الأنثى والمبدع كي يكشف عن مدى تأثيرها فيه أن ينوع فى الأداء الموسيقى بما يواتى ذلك ، فالروى الذى يؤدى الأنثى منفردة ، لايستوعبهما معاً ، ومن ثم يقول فى ثلاثة الأسطر التالية :

تفقدنى الوعى وتنسينى

تجمع أشتاتى ... تحمينى

أنثى فى مثل جنونى

ليعود إلى الروى الأصل ليقول :

فى مثل جنون الشعر

وهكذا يفـتح الإبداع لكل لون من ألوان التـجـربة منجـمـه الموسيقى، ليقتبس منه مايواتيه، فنرصد روى الدال في قوله " تحت الجلد " في القـرب وفى البـعـد " والحـاء في قـوله " عطر التفاح " و " حتى ترتاح " والهمزة فى " أنثى طاغية الإغراء " و " مثل العاطفة الهوجاء " والعين فى: «أنثى من قلب الواقع» و «لكن تتجاوز شكل الواقع» و« أنثى كالنجم الساطع»، والياء المشددة المردفة بتاء التأنيث المربوطة الساكنة فى قوله: " يتواكب صوب الأبدية " و " أمتلك الكرة الأرضية " و " يتـغير شكل المدنية " و " تنحل العـقـد النفـسـيـة " و " أتوحـد شكلا وهوية " و " فيَ هاتين العينين المبـحـرتين إلى آفاق صوفـيـة " و " سأخرج مـعـهـا فى رحلات كشفية " و " ونعود قبيل الفـجر إلى غرفتنا القـمرية " و " تغمرنا النشوه والأفراح الوردية " و " همسات العشاق الليلية " و " لتدوم لنا تلك اللحظات الكونيـة " و " تزداد الحرية " والفاء فى قـوله " الرؤية والكشف " و " ينجـو الإنسـان من الخـوف " و " ينقشع الزيف " .

والإبداع – إلى ذلك – يمتلك الموسيقى دون أن يستسلم لـها ، ومن ثم فـهو لايتردد في التنويع على أى روى حـاكم ممـاسبق وفقا لإيقاع التجربة، كى يعود إليه، أولايعود ، فقد رأيناه ينوع فى قوله " وتنسينى " و " تحـمينى " و " فى مثل جنونى " ليعـود

إلى روى الراء فى قوله : " فى مثل جنون الشعر " وينوع بما يشبه العزف المنفرد وفقا لدوافع التجربة ليقول :

" أنثى تقتلنى بسرير زفافى " فيأتى روى الفاء المردفة بياء المتكلم، مرة واحدة فقط، ووسط روى الياء المشددة المردفة بتاء التأنيث المربوطة الساكنة، يقول الإبداع، معولاً مرتين على روى الدال تعويلاً عارضاً : «**وتغيب عن الأرض بلاد**»..

« وتلوح بلاد »

وعلى الراء: " وأعانق واقعي الآخر " وعلى القاف " حمق أن أترك هذا الثمر العالق " مرة واحدة لكل منهما، بل إننا نراه فى مقطع مكون من أربعة أسطر، يأتى كل سطر بروى مستقل فيقول:

فأنا الأشواق تحركنى منذ سنينْ

كي أستوعب أسرار الحكمةْ

أسبر أغوار الغبطةْ

في هاتين العينين المبحرتين فى آفاق صوفيةْ (١)

وهكذا امتدت نزعة التجريب لدى الموهبة الناضجة الثقفة؛ لتتخذ من الموسيقى مرقاة لجَيَشان التجربة وتنوعها الثرى فى إطار الوحدة. دون أن تنكفئ، قسراً وخشية، على نمط واحد من أنماط الإيقاع .

(١) الديوان: ٢٢.

ثانياً: بين التدين النصي والتصوف

١- التدين

قبل نيف وأربعين عاماً ينبئ الإبداع بإيمانية نصية يختلج بها وجدان الشاعر ، وإذا كان النقد غير مكلف بأن ينقب في ضمائر المبدعين ، فإنه يملك ويتعين عليه أن يستكشف من الإبداع شجون المبدع واهتمامات روحه وطوايا جوانحه ، فإذا انتشى المبدع وخشع بحضرة المجسد البشري للإسلام والإيمان محمد ﴿ﷺ﴾ ، فأنشد وردد وتهجد ، فالإبداع منبئ إذن عما داخل القلب وباشر الروح ، يقول الإبداع :

١- تلك ذكرى على المدى تتجدَّدْ ... فأت ياشعر بالرقيق المنضدْ

٢- وسل الكون أن يزان ابتهاجاً .. ودَع الشدو في القلوب يرددْ

٣- واشد ياطير في الرياض غناء عبقريا ، فذاك يوم محمدْ

٤- رجل علم الرجولة للخلق ، ومازال فى الرجولة أوحدْ

٥- وهب النفس والنفائس للحق ، فأعلى البناء منه وشيدْ

٦- همةٌ تصرع الخطوب جميعاً .. وثبات وفطنة تتوقدْ

٧- ولد الخير والجمال ولحن من لحون السماء فى يوم أحمدْ

٨- أى لحن يهز كل كيانى ، إنْ تسَّمعتُ ، أو إذا هو غردْ

٩- فدع الناى والقصيد ودعنى ذاك لحن الخلود مازال يُنشدُ

١٠- جـئت والزرع في الرياض جـديب، وتوليت والربا تتـأودْ
١١- راعك الجدب فـانطلقت تُروِّى هامـة القفر بالنمـير المزودْ
١٢- تلتـقى بالصـخـور في كل وادٍ، جلمد يرعوى وآخر يجـحدْ
١٣- وعلي وجهك ابتسـامة حر في سبيل الطريق يشقى ويسعدْ
١٤- أيهـا المـزدهى إذا مـسك الشـوك فـلاتشـتكى ولاتتنهـدْ (١)
١٥- فـتنة العـيش أن يذوب مع الكون ، وإن خلت أنه يتـفـردْ
١٦- وثبت روحـه الفـتـيـة بالنـاس وثوب الزمـان ، بل هو أبعـدْ
١٧- كنت تصفو مع الصباح إذا هل ، وتصفو إذا الصبـاح تلبدْ
١٨- وترى الخير فى الضعيف يرجي.. مثلما الخير فى القوى المؤيدْ
١٩- هزك اللحن في الوجود فصليت وفى الكون معبد أى معبدْ
٢٠- كنت تصغى إلى الفضاء مع الليل ، وسفر الفضاء سفر مخلدْ
٢١- وعرفت الخلود فى أعين الفـجر .. وفى الشـهب والنجوم الخـردْ
٢٢- كنت تهفو إلى الرمال وتسعى نحو عـار مجدر الوجه أربَدْ
٢٣- وسطور الرمال فى القفر تحكى قصة الكون فى الوجود الموحدْ
٢٤- علمتك السجود فى روعة الصمت ، وهى للكون راكعات وسجدْ
٢٥- أنت مثلى من التراب ولكن .. شع من تربك المطهر فرقدْ
٢٦- شع منك الضيـاء فى كل قلب ، وغدت فـحمـة الدجى تتبددْ
٢٧- وانحنت أعين السماء على الأرض، فنامت عين الشقى المسهدْ
٢٨- ردد اللحن خـاطرى وتغنى ، أنا للحن عـاشق أتعـبـدْ (٢)

(١) الديوان : ٨٩.

(٢) الديوان: ٩١.

وإن رومانسية المشاعر وكلاسيكية الآداء لتطالعنا فور التقائنا بعنوان القصيدة (لحن النبوة) ثم فى صياغة التجربة من خلال قالب القصيدة موحدة الروى ، وهو الدال الساكنة ، ثم في التصريح الماثل فى انتهاء الصدر بـ (يتجدد) والعجز بـ (المنضد)، ثم فى انبثاق بعض أوجه البديع انبثاقا عفوياً لانشعر معه بقلق أو تكلف، لأن الإبداع يأتيه مأتىً موسيقياً في الأساس وذلك من قبيل حشد الكلمات (رجل - الرجولة - الرجولة) متواليات في بيت واحد ، وكذلك (النفس - النفائس) - فى بيت آخر ، والحقيقة أن للمبدع كلفا لايخفى بتكثيف الآداء الموسيقى مامكنه الفن من ذلك ، فهو يتكئ على مايكاد يشبه «مراعاة النظير» أحياناً، أو «رد الأعجاز على الصدور» أحياناً أخرى، إنه يورد كلمة (لحن) فى الصدر ، وكلمة (لحون) فى العجز إذ يقول :

ولد الخير والجمال ولحن   من لحون السماء في يوم أحمد

ثم يورد كلمة (لحن) فى البيت التالى فيقول :

أى لحن يهز كل كيانى   إن تسمعت، أو إذا هو غرَّدْ

ولاتخفى علينا الآصرة بين (لحن) وسابقاتها ، وبينها وبين (تسمعت) و (غرد) بمنظور «مراعاة النظير» ، ومن هذا القبيل

العلاقة بين (الشدو) و (يردد) ، والعلاقة بين (أعلى البناء وشيد) ، وكذلك العلاقة بين (السجود) و (سُجَّد) وتكرار كلمتى (تصفو)و (الصباح) في قوله :

كنت تصفو مع الصباح إذا هل، وتصفو إذا الصباح تلبد

وورود كلمة (الخير) مرة فى الصدر وأخرى فى العجز إذ يقول:

وترى الخير فى الضعيف يرجى ، مثلما الخير فى القوى المؤيد

ومن وسائل الإبداع في تكثيف الأداء الموسيقي إكثاره من أحرف بعينها في بعض الأبيات، من نحو تكرار السين ثلاث مرات في قوله :

وعلى وجهك ابتسامة حر في سبيل الطريق يشقى ويسعد

فضلا عن ورود "الشين " مرة ، وهى قريبة الجرس وموضع النطق من السين

وتكرار التاء أربع مرات، والدال القريبة منها مرتين، والشين ثلاث مرات والسين القريبة منها مرة في قوله :

أيها المزدهى إذا مسك الشوك ، فلاتشتكى ولاتتنهد

والتاء أيضا أربع مرات، والنون ستاً في قوله :

فتنة العيش أن يذوب مع **الكون** ، **وإن خلت أنه** يتفرد

والنون كذلك ستاً إحداها التنوين، والدال أربع مرات في قوله:

رددا اللحن خاطرى **وتغنى، أنا للحن عاشقٌ أتعبد**

والنون أيضا خمس مرات فى قوله :

فدع **الناى** والقصيد **ودعنى** ، ذاك **لحن** الخلود مازال **ينشد**

والتاء – مرة جديدة – أربعا في قوله :

كنت تصفو مع الصباح إذا هل **وتصفو** إذا الصباح **تلبد**

ـ وثلاث مرات فى قوله:

كنت تهفو إلى الرمال **وتسعى** نحو غارٍ مجدر الوجه أربد

وتكرارها كذلك أربع مرات والعين ثلاثا فى قوله :

علمتك السجود فى **روعة الصمت** ، وهى للكون **راكعات** وسجد

والتاء مرة أخرى أربع مرات فى كل من البيتين، وتكرار الدال ست مرات فى ثانيهما :

أنت مثلى من **التراب** ولكن شع من **تربك** المطهر فرقد

شع منك الضياء فى كل قلب، **وغدت فحمة** الدجى **تتبدد**

وتكرار العين ثلاث مرات، والنون خمسا في قوله :

وانحنت أعين السماء **علي** الأرض **فنامت عين** الشقي المسهد

والباء خمس مرات والنون ثلاثا في قوله :

وثبت روحه الفتية **بالناس وثوب الزمان ، بل هو أبعد**

ومن قبيل هذا التكثيف الموسيقي بالقصيدة مايحققه توالى التنوين خمس مرات في قوله :

همةٌ تصرع الخطوب **جميعًا وثباتٌ وفطنةٌ** تتوقد

وجلى أن الإيقاع وتداعياته يملك علي الشاعر نفسه، فلايكتفي بتخليقه بوسائله التى أشرنا إليها ، وإنما أيضا بالآداء من خلال الصياغات اللغوية الدالة على السماع والصوت والموسيقى ... يقول الإبداع ذلك ابتداءً باختيار العنوان : (لحن النبوة) ، ثم بانبثاق الدلالات النغمية الصوتية فى الإبداع علي النحو التالى :

البيت الأول : فأت ياشعر؛ إذ الشعر أصلاً إنشاد وغناء.

البيت الثاني : ودع الشدو – يُرَدّدْ

البيت الثالث : واشد ياطير – غناءً

البيت السابع: ولحن من لحون السماء

البيت الثامن : أى لحن – إن تسمعت – غرد

البيت الرابع عشر : تشتكي – تتنهد (كلتاهما تؤديان

الدلالة بالصوت)

البيت التاسع عشر : هزك اللحن – فصليت – معبد أى معبد (المعبد وثيق الصلة بالترتيل والإنشاد) .

البيت العشرون : كنت تصغى

البيت الثالث والعشرون : تحكى

البيت الرابع والعشرون : روعة الصمت (الصورة تؤدى هنا دلالة عبقرية صوت الصمت)

البيت الثامن والعشرون : ردد اللحن – وتغنى – للحن – أتعبد .

إن المبدع قد أدى الذكرى العطرة عبقا مسموعاً من الأناشيد الدينية ، فهو يدرك – بالوعى وباللاوعى – كون الموسيقى لب اللباب فى الشعر الغنائى خاصة ، بحيث صح لغير واحد من قدامى النقاد ومحدثيهم أن يعتبروه أدنى للموسيقى منه اللغة .

هذا إلى أن المفردات المركبة في صور جزئية تصوغ الصورة اللحنية الكلية نابضة فى القصيدة نبض الحياة ، إننا نرصد قوله : فأت ياشعر بالرقيق المنضد – ودع الشدو في القلوب يردد – واشد ياطير في الرياض غناءً – لحن من لحون

السماء - أى لحن يهز كل كيانى - أو إذا هو غرد - فدع الناى والقصيد - ذاك لحن الخلود مازال ينشد - هزك اللحن فى الوجود فصليت - في الكون معبد أى معبد - كنت تصغى إلى الفضاء - علمتك السجود فى روعة الصمت (الصمت فى الحقيقة صوت عبقري فذٌّ ، إذ هو إيقاع الأرواح ذاتها) ردد اللحن خاطري - تغنى باللحن عاشق يتعبد .

ونحسب أن التفات الإبداع للموسيقى بألفاظها وإيحاءاتها وصورها ، وتخليقها فنيا بثراء وحميمية، على نحو ما بيّنا ، ينبجس - لاشك - من نزوع كياني حاكم يجذب المبدع والإبداع لحُميّا الإيقاع ليصهرهما فى بوتقة التجربة الفنية الجياشة الصادقة .

ويلفتنا أيضا ماأنجزه الإبداع من إيراد المتواليات المتناقضة التي كثيراً مايمحو الخير فيها السئ بمثلما محا نور الإسلام والنبوة ظلام الوثنية والشرك، فهو - إذن - يحقق بالصياغة اللغوية الدالة والمصورة هذا التحول الهائل فى حياة البشرية .. قول الإبداع من هذا القبيل: «جئت والزرع فى الرياض جديب وتوليت والربا تتأوّد - راعك الجدب فانطلقت تروى هامة القفر بالنمير المزود - جلمد يرعوى وآخر يجحد - فى سبيل الطريق يشقى ويسعد - يذوب مع الكون وإن خلت أنه

يتفرد – كنت تصفو إذا الصباح تلبد – الضعيف ، القوى المؤيد – التراب، فرقد – شع الضياء – فحمة الدجى تتبدد».

والإبداع، إلى ذلك ، إذ هو منبـهـر ببـهـاء انعطاف الكون بأسره للنبوة والإسلام، مايفتأ يقبس من مفردات هذا الكون ليشكل تراكيبه وصوره فيقول : «سل الكون أن يزدان – واشد ياطيـر في الرياض – لحن من لحـون السـمـاء – الزرع في الرياض – الربا تتـأود – تروى هـامـة القـفـر بالنمـيـر المـزود – تلتقي بالصخور في كل وادٍ – جلمد يرعوى – يذوب مع الكون – كنت تصـفـو مع الصبـاح – وتصـفو إذا الصـبـاح تلبد – وفي الكون مـعـبد – كنت تصـغى إلى الفضـاء مع الليل – في أعين الفجر في الشهب والنجوم الخرد . كنت تهفو إلى الرمال وتسعى نحو غار مخدر الوجه أربد – وسطور الرمال فى القـفـر . أنت مثلي من التراب ولكن شع من ترابك المطهر فـرقد . شـع منك الضياء في كل قلب وغدت فـحمة الدجى تتبدّد – انحنت أعين السماء على الأرض» .

وهكذا ... كان الكون بمفرداته جميعا مادة لغوية وفنية لتخليق الإحساس الغلاب بعظمة الإسلام من خلال النبوة وتجدد ذكراها العبقة .

٢- التصوف :

ترى هل بمقدور الإنسان – مطلقاً – أن يتجرد حقيقة من النزعة الدينية ؟ أعتقد أن لا .. حتى وإن قرر ذلك أحياناً بفكره وسلوكه، فبرغم طغيان المادة ، وجبروت العقل في بعض حقب التاريخ خاصة هذا القرن الأخير، تبقى الحقيقة الباهرة الكامنة بأغوار البشر جميعا . وهى احتياجهم الكياني للارتكان إلى قوة عليا هى الأعدل والأرحم والأحكم والأعلم والأقوى، ويبقى الإنسان – إن أضله عن ذلك غرور عقله وجاهلية كبريائه – مشتتا ممزقاً مفتقدا سلام النفس وطمأنينة الروح، مهما أوتى من صور التمكن والمطاولة والاكتفاء والأيد ، وليس بمجهول ماانتهت إليه صور الزندقة، قديما ، والإلحادية للماركسية الوجودية، حديثا، من التمزق على صخر الحقيقة الإنسانية التى هى روح وجوهر أولا وأساساً ، ومن ثم الانتهاء إلى افتقاد الهدف والمعنى وشفافية الرضا ، وغالبا مايساوى هذا الجحيم الانتحار الفكري المصحوب بالانتحار الجسدي أحياناً .

ومن حكمة الله البالغة في مخلوقاته أن يتدرج الإنسان في التجربة الإيمانية وفقا لخصائصه الروحية ومايطرأ عليها ويطورها من تجارب الأيام وزخم الآلام والأحلام والثقافات ، ومن ثم يقف بعض الخلق عند الأعتاب راضين قانعين بصحيح

إيمانهم النصى المباشر ، ويوغل آخرون فى الطريق محاولين أن تبترد أرواحهم بالمنهل العذب وأن تكتحل أعينهم بالبهاء الأسنى كل على قدر قدراته ومجاهداته وتحمله ، وليست تلك التجربة بقاصرة على جنس أو دين أو زمن بعينه ، فهى استعداد يهبه الخالق سبحانه لمن يشاء وقتما يشاء وكيفما يشاء ، ولذلك انتظم عقد هذه الصفوة **«الحلاج»** و**«ابن عربى»** و**«الشبلى»** و**«الجنيد»** و**«الشيرازى»** و**«طاغور»** و**«بوذا»**، وغيرهم من نحل وملل كثيرة ، ويذهب غير قليل إلى أن أنبياء البشرية ورسلها وهم صفوة الصفوة كانوا ذوى استعدادات تصوفية نورانية فائقة ، وأن الرسول الأعظم محمد ﴿ﷺ﴾ هو المتصوف الأكبر ، على أننا نود أن نؤكد - ابتداء وانتهاء - على أن التجارب فى هذا الشأن الكوني الهائل - لاتتطابق أو تتماثل كما أو كيفا .. فكل مُيسَّر لما خلق له .

ولو أننا تساءلنا الآن عما انتهت إليه النزعة الدينية النصية التي رصدناها لدى المبدع آنفا فى مرحلة العمر الباكر - لماوجدنا سوى الإبداع نفسه نلوذ به ليهدينا سواء السبيل . وهو لن يهدينا فحسب لما انتهت إليه نزعة المبدع تلك ، وإنما ينبغى أن يهدينا كذلك إلى اللغة الإبداعية التى تخلقت بها وتجسدت من خلالها تلك النزعة ..

فبعد سبع وثلاثين سنة من قصيدة النزعة الإيمانية النصية التى رصدناها قبلا، يقول الإبداع :

فأنا الأشواق تحركنى منذ سنين

كي أستوعب أسرار الحكمة

أسبر أسرار الغبطة

في هاتين العينين المبحرتين إلى آفاق وصوفية

****

سأظل أفتش عن صاحبة العينين اللؤلؤتين

وسأخرج معها في رحلات كشفية

نتجول ... نلعب ... نركض بين الأقمار

نتحكم فى سير الأقدار

ونعود قبيل الفجر إلى غرفتنا القمرية

تغمرنا النشوة والأفراح الوردية

حيث الهمسات

همسات العشاق الليلية

وهناك سأطلب من ربى

أن يوقف عقرب ساعتنا

لتدوم لنا تلك اللحظات الكونية

****

بالمرأة أو بالشعر

تزداد مساحات الرؤية والكشف

تزداد الحرية

ينجو الإنسان من الخوف

ينقشع الزيف

يقترب الإنسان من الجنة

يتطهر من أدران المحنة

****

قدري أن أحيا محكوماً بالحلم

ومجبولاً بالأرض

قدر محتوم لايجدى إذعانٌ معه أو رفض

فأنا مجبول بالأرض (١)

أي مايجري تحت القدم

لامايمشي فوق الرأس

وأنا في هذا مثل النهر ومثل الطير ومثل الغصن

وبرغم ضياعى فى العتمة والسجن

فأنا موصول بالله

(١) الديوان: ٢٢.

ووثيق صلات بالحسن

وخلاصي .. إن كان خلاص

فأنا ألمحه في شيئين

في العشق وفي الفن

ينبوع الغبطة أن أتوحد مع هذين

بهما أمشي فوق الأمواج

فلاشيءٌ يقلق

بهما أعلو فوق المنطق (١)

علام يحوم الإبداع هنا ؟ تراه مايزال دائراً في فلك الأنثى الميتافيزيقية، أم تجاوزها بعد أن اتخذها مرقاة لمابعدها ؟ إن ألذى يبوح به الإبداع أنه يشرئب للبعد ولمابعد البعد ، وماذلك عندنا إلا الصدوع القهري المرغوب لاتساع آفاق النزعة الدينية ليصبح نصها المكتوب المقروء هو الكون كله ، وحب المرأة الفيزيقية الذى انتهى إلى المرأة الرمز الميتافيزيقية قد ساح الآن ليذوب في الكون بأسره ، إن الأنثى الميتافيزيقية قد انتهت إلى نزعة الإبداع الكيانية للذوبان في الوجود كله، استسلاماً وامتلاكاً وعشقاً واستيعاباً لأسرار الحكمة، واكتشافاً لأعماق

(١) الديوان : ٢٢.

الغبطة الروحية ، ولابأس في أن تكون العينان - أنقى وأشف مافى الجمال الإنسانى - مجدافين للإبحار تجاه حدائق المسرة الروحية المتفتحة أكمامها هنا قريباً ، وهناك بعيداً فى قلب الآفاق الصوفية ،إن سياج الأنثى الذى يرتكن عليه الإبداع هنا معراجا للكشف ، أو للرحلات - الكشفية كما يقول - ليس غير الحب الأبهر والأسمى ، هو الاتصال بالملكوت الأعلى ، أو المحاولة الدؤوب للتحقق بالمستطاع من ذلك ، حينئذ يمتلك الإنسان - نبت الأرض وربيبها . وكلمة السماء إليها ، وأمنيتها فيها - يمتلك مايجاوز به محدوديه بشريته ، فيركض بين الأقمار ، ويتحكم في سير الأقدار، إن بالفعل أو بالتمنى والمحاولة ، وتشتمله نشوة الوصل وأفراحه الوردية ، فيتمنى العاشق الذائب عشقا على معشوقه ، القادر القدرة المطلقة أن يوقف الزمن استبقاء لبهاء لحظات الوصل الكونية العظمى هذه ، وحين يقول الإبداع:

بالمرأة أو بالشعر

تزداد مساحات الرؤية والكشف

تزداد الحرية

ينجو الإنسان من الخوف (١)

(١) الديوان : ٢٣.

يخلق – بالإبداع جذرية – الصلة بين الحب والفن، من جهة، والمحاولات الصوفية، من جهة أخرى، فالعشق والفن – كلاهما– مرقاة للسمو والانفساح الكوني والاتصال بالجمال المطلق من حيث هما صهر وتنقية وتصفية وتطهير للإنسان من أوشاب بشريته ، ومن ثم فهو – وفقا للإبداع – :

يقترب الإنسان من الجنة
يتطهر من أدران المحنة

إنه يباشر جنة الوصل الأبهر والبهاء الأكبر، بقدر مايخلصه العشق والفن من أدران محنته البشرية وأوشاب طينيته ، وإنه، في محاولاته المصرة لورود النبع الأكبر والأشهى ، ليرصد الصراع الناشب فى دخيلته بين التراب والشهاب ، بين المادة والروح ، وإن توقه الكيانى الحاكم لموصول بالأكمل والأبهى والأسمى :

قدري أن أحيا محكوما بالحلم
ومجبولاً بالأرض
قدري محتوم لايجدي إذعان معه أو رفضْ
فأنا مجبول بالأرض
أي مايجري تحت القدم
لامايمشى فوق الرأس (١)

(١) الديوان : ٢٢.

إن حلمه السماء وواقعه الأرض ، وكما أن حلمه تواق للوصل بمطلق السماء فإن هيولاه الطينية هذه موصولة بمطلق الأرض :

وأنا في هذا مثل النهر ومثل الطير ومثل الغصن

ثم ينتهى الإبداع إلى التركيز الجامع المشخص لعناصر التجربة كلها فيقول :

وبرغم ضياعي في العتمة والسجن
فأنا موصول بالله
ووثيق صلات بالحسن
وخلاصي - إن كان خلاص -
فأنا ألمحه في شيئين
في العشق وفي الفن
ينبوع الغبطة أن أتوحد مع هذين
بهما أمشي فوق الأمواج
فلاشيء يقلق
بهما أعلو فوق المنطق (١)

إن الإبداع يشخص ثنائية الإنسان: الطينية النورانية، والتوق

(١) السابق : ٢٣.

الدائب للاتصال بالملأ الأعلى محمولاً على معاناة صوفية جناحاها العشق والفن، ومن ثم التحقق بالمسرة الكبرى والنشوة العظمى عبر جنة الطمأنينة بمجانبة القلق والسمو فوق محدودية العقل البشرى وعقم منطقه وقوانينه فى مواجهة التجارب الروحية الوضاءة .

وبعد ... فماالذي عساها أن تكون عليه لغة الإبداع المخلقة لهذا النمط المتوهج من التجارب الفنية المنصهرة بشغاف القلب وأغوار الروح ؟.

نرصد – دون عناء – ثمرة الصدق الفنى وإخلاص المعاناة شهية ناضجة فى انبثاث المفردات الصوفية والكونية المخلِّقة لصور غاية فى الثراء والإيحاء بحُميا التجربة ، نحن نرصد الأشواق المحركة لاستيعاب أسرار الحكمة ، وسبر أغوار الغبطة، عبر الحب المبحر إلى آفاق صوفية ، ونرصد كذلك الخروج إلى رحلات كشفية ، والتحكم فى سير الأقدار، والانغمار فى النشوة والأفراح الوردية ، ونرصد كذلك الرغبة فى توقف الزمن لاستبقاء اللحظات الكونية ، ونرصد كيف أنه بالمرأة/ الحب ، وبالشعر/ الفن تزداد مساحات الرؤية والكشف، تزداد مساحات الحرية وينجو الإنسان من الخوف وينقشع الزيف ويقترب الإنسان من الجنة ويتطهر من أدران

المحنة ، ونرصد كذلك الثنائية الإنسانية المتخاصمة/ المتصالحة في الإنسان الفنان في قوله المصوِّر المؤدى : «قدرى أن أحيا محكوماً بالحلم ومجبولا بالأرض» ، ونرصد كذلك انتماءه للطين بقدر توقه للنور في صوره المؤدية ، «وأنا فى هذا مثل النهر ومثل الطير ومثل الغصن» ، ونرصده فى قوله : «فأنا موصول بالله... ووثيق صلات بالحسن ، وخلاصى في العشق وفى الفن.. ينبوع الغبطة أن أتوحد مع هذين بهما أمشي فوق الأمواج .. بهما أعلو فوق المنطق» .

إن شمولية التجربة وانفساح المعاناة ، قد حولتا لغة الإبداع بأسرها إلى مجاز خاص خالص، هو المجاز الصوفى - إن جازت لنا التسمية - ونحسب أن تفتيت الصور فى هذا النمط من الإبداع وتحليلها بمقاييس البلاغة التقليدية سيفضى - على الأغلب - إلى ضد الهدف المقصود، فَملاكُ التحقّق بكنه العذوبة والصفاء والحميمية - المميزة لتلك الصور - منوط بتلقيها - مجتمعة - من قبل نفوس قادرة على هذا النمط من الإبداع وذائقات مهيأة لاستقباله .

حتى إذا تأملنا الموسيقى في النص نفسه ، وجدنا الإبداع يخلق من موسيقى التفعيلة ، واختلاف الروى حينا وائتلافه حينا، مايلبى احتياجات التجربة ذاتها .

ففى المقطع الأول يخالف بين روى كل سطر (منذُ سنين – أسرار الحكمة – أغوار الغبطة – آفاق صوفية)

وفي المقطع التالي يتكئ على روى الياء المشددة المردفة بتاء التأنيث المربوطة الساكنة اتصالا بآخر روى في المقطع السابق ، ولكنه يبدأ منوعاً بروى منفرد هو النون (صاحبة العينين اللؤلؤتين) ، ثم يعود للياء المشددة والتاء المربوطة الساكنة (في رحلات كشفية) ، ليضع في السياق رويّين رائيين (بين الأقمار – سير الأقدار) ليعود عوداً متتالياً للياء المشددة والتاء المربوطة الساكنة في قوله (غرفتنا القمرية – والأفراح الوردية – همسات العشاق الليلية – تلك اللحظات الكونية) منوعاً بينها بروى التاء المفتوحة الساكنة (حيث الهمسات) والياء المشددة المردفة بياء المتكلم (سأطلب من ربّى) والتاء المردفة بضمير المتكلمين (عقرب ساعتنا) .

وفي المقطع التالى يكثف من الضرورة الأكيدة للحب والفن في التجربة الصوفية ، فيوردهما مرتين ، وبالتالي ترد الراء رويا مرتين في قوله المتكرر (بالمرأة أو بالشعر) وترد التاء رويا ثلاث مرات في قوله (تزداد مساحات الرؤية والكشف – ينجو الإنسان من الخوف – ينقشع الزيف) ويفصل أولاهما عن الثانية روى الياء المشددة المردفة بتاء التأنيث المربوطة

الساكنة في قوله (تزداد الحرية) ثم يرد روى النون المردفة بالتاء المربوطة الساكنة مرتين متتاليتين فى قوله (يقترب الإنسان من الجنة - يتطهر من أدران المحنة) .

وفى المقطع الأخير يرد روى الميم مرتين غير متعاقبتين فى قوله (محكوماً بالحلم - مايجرى تحت القدم) إذ يفصل بينهما روى الضاد ثلاث مرات متواليات فى قوله (مجبولا بالأرض - أو رفض - مجبول بالأرض)، ثم يأتى روى السين منفرداً فى قوله (فوق الرأس) وروى النون ثلاث مرات فى قوله (ومثل الغصن - فى العتمة والسجن - ووثيق صلات بالحسن) يفصل بين ثانيها والثالث روى الصاد فى قوله (إن كان خلاص)، ثم يرد روى الثون الساكنة ثلاث مرات متواليات في قوله (ألمحه في شيئين - في العشق وفي الفن - مع هذين) ثم يرد روى الجيم مرة منفردة في قوله (فوق الأمواج) ثم يختم بروى القاف الساكنة مرتين متتاليتين فى قوله (فلاشىء يقلق - بهما أعلو فوق المنطق) .

وهكذا نجد اتساقا تاما بين طبيعة التجربة وصيغ الموسيقى، إذ كان مواتياً بمنظور الصدق الفني ، أن تتخلق تلك التجربة البانورامية الهائلة المتفجرة على جناحى السطر الشعري والتفعيلة من جهة ، والتنويع فى الروي من جهة ثانية .

ونحن، إن كنا سنكتفى بالتلبّث المتأنىّ إزاء النص السابق تدليلا على مانحن بصدده من انتهاء النزعة الدينية إلى مشارف الحب الأبهر عبر معاناة التجربة الصوفية، أو الوقوف على عتباتها والطرق بجماع الكيان على أبوابها ، فإننا نرى، كى لايبدو الرأى مفتقراً للمزيد من الحجية النصية ، أن نورد نصاً آخر يؤدى المؤدى نفسه ، ويبقى ديوان الشاعر مصدراً ثراً لمن شاء المزيد .

يقول الإبداع ضمن قصيدة (أشواق بلاشطئان) :

أكذاك أنت حبيبتي

معبودتي

لاترضخين لدعوتي

وتؤجلين .. تراوغين

ونسيت أنك قد وعدتِ

وقلت سوف ترينني

عند انفتاح السوسنِ

فمتى سأجرى خلف موعدك الهنى ؟

وأنال منك هنيهة

هي كل ماتهب الحياة

وهي الصلاةْ

وهي الطريق إلى الإلهْ

وهي الأنا والأنتِ

في أشواقنا نحو الكمال والاكتمالْ

وهي الخرافة والخيالْ(١)

لكنها أقوى من الحق المبينْ

ومن اليقينْ

وهي الإشارة والبشارةْ

ولذا فلا تتعجبي

أن يذكر التاريخ يوم لقائنا

ويعده فجر الحضارةْ

****

الصبر بات بلا أملْ

والصمت أثقل من جبلْ

أين الذي يحكي معي .. أحكي معهْ ..

من ذا الذي يروي إليّ فأسمعهْ ؟

أحلى نساء العالمينْ

(١) الديوان : ٤٧.

لاشيء يقنعني سواكِ
فإلى متى سأظل ألهث كي أراكِ
وغريب ما في الأمر أنك هاهنا
لاتبرحينْ
وبداخلي تتحركينْ
تتطورينْ
وإذا التفت وجدت أنكِ
في الحنايا ترقدينْ
وكأننا روحان منفصلان متصلانْ
هذا التوحد والتفرق في المكان وفي الزمانْ
يتزامنانْ..
وبداخلي يتصارعانْ
شيء عجيب لارأت عين له مثلاً
ولاسمعت به أذنانْ
وأنا الضحية والجنونْ
إذ كيف يمكن أن أكون ولاأكونْ (١)

****

(١) الديوان : ٤٦ .

القلب أرهقه العياءْ

من أجل نافدة تضاءْ

فأرى جمال عيونها .. فهي الشفاءْ

وهي الحفاظ على البقاءْ (١)

وعيونها صهباءُ صاخبةٌ

وسحر شعاعها يحيي ويقتلُ

عامداً متعمداً

بوركت يا عنقودها

بوركت من سفاحِ

لكنني أشفي على قبلاتِها

فشفاهها خمرٌ بلا أقداحِ

نشوان وهي تضمني

وأنا ألف جناحها بجناحي

والقلب يومئ لي بأن أبقى

أواصل ليلتي بصباحي

****

نبضات قلب العاشقينَ

(١) السابق : ٥٠.

دليلهم ، برهانهم
أن الوجود زماني
أشواقهم نهر بلا شطآنِ
وعذابهم قدرٌ من الأقدارِ
هذا الظمأ في أعمق الأعماق من وجداني
ظمأ كياني
ظمأ إلي المجهول يدفعنا معا
لنعيش خارج هذه الأكوانِ (١)

وهكذا ... لايسعنا إلا أن نرصد تخلق النزعة الدينية في المرحلة الأخيرة من الإبداع محمولة على قناع الأنثى الميتافيزيقية المرسومةِ رمزاً أو قناعاً لتجربة التصوف أو التشوف والذوبان في الوجود المطلق والتماس الدنو من سدرة الجمال الأسنى ، والألق الأبهى ، يؤدى الإبداع ذلك بمفرداته وصوره وموسيقاه النابعة منه والمواتية لسياقاته .

ثالثاً : أزمة الحرية

بين الاحتجاج الليبرالى الرومانسي . والرفض السياسي :

١ - الحرية والاحتجاج الليبرالى

فى عام ١٩٥٧ . كنت بالفرقة الأولى بكية آداب الإسكندرية متخصصا فى اللغة العربية وآدابها ، وكانت سني ثماني عشرة

(١) الديوان : ٥٢.

سنة ، والعام ١٩٥٧ كان العام الذي حصد فيه العسكر ثمار مجد موهوم لم يزرعوه، حين صورت أجهزة دعايتهم ماحدث في العام السابق بأنه نصر مؤزر، وبغض النظر عن خلفيات الأمر وتداعياته السياسية والعسكرية ، فالموجع أن هذا النصر الموهوم دفع العسكر إلى الإمعان في تعمية الحقائق ومصادرة الحريات وغسل عقول الخلائق، خاصة الشباب، بعد استخلاص وسائل الإعلام – ثم أدوات الثقافة فى مرحلة تالية – وإخضاعها جميعا – مسموعة ومقروءة – لآلة جهنمية من الموجهين والمزيفين، وكان جيلي، آنئذ ، جيل طلاب الجامعات والمدارس الثانوية ، قد استُلِبَتْ إرادته ، وغُسلت عقوله بالكامل ، فقد كنا تواقين للحرية وللكرامة الوطنية وللعدالة الاجتماعية ، وتم استثمار هذا الزخم النقي المثالي وتعميته وتلقينه وتوجيهه وتدليس الحقائق عليه ، بحيث عشنا الوهم على أنه حقيقة مؤكدة ، وامتلأت أوداجنا بنشوة النصر المزّيف .

فى سنة التحاقى الأولى هذه بآداب الإسكندرية ، أقيمت أمسية شعرية ، شارك فيها بعض الأساتذة بالإنشاد وبتوجيه الواعدين من شعراء الطلاب .. وبعد بداية الندوة بقليل ، دخل الدكتور محمد زكي العشماوي بقامته الفارعة وسمته الوسيم البشوش ، وألقى قصيدة "اللؤلؤة الأسيرة "... وكم أتذكر الآن

بغاية الحزن والألم جرائم اغتيال العقول وتشويه الأفئدة التي اقترفها الإعلام الموجه ، والتي حالت بيننا - نحن صغار السن من المستمعين - وبين الشحن الإنساني والأسى الغلاب وقد سربلتنا جميعا لغة الأداء واعتصرت نفس أستاذنا الشاب حزنا وهلعا على اغتيال الحرية الحقيقية في الوطن ، هذا الوطن الذى كنا نحن الصبيان والفتية الأغرار وقتها ، قد استقر لدينا بفعل التلقين ، وبمايشبه اليقين ، إنه يعيش عصر حريته الكاملة وانتصاره الذهبي ... يقول الإبداع، الذى التقيت به وجهلته قبل ست وثلاثين سنة :

لن أشرب الخمر

وقد عصفت الريح العاتية ببساتيني

وابتلعت العاصفة آخر طير في حديقتي

لن أتكلمْ

وأوراق الخريف صرعى

وقد هجرت الطيور بلادى

وارتدت الأشجار ثيابها السوداء

ولكن ...

عندما تعود الشمس من رحلتها وراء البحار

ويطلق سراح اللؤلؤة الأسيرة
ويخرج الرعاة خفافا إلى أحضان المرج
وتميس القمر الهائنة بين الوصيفات
سأشرب الخمر من شفتك الحمراء
وأغني قصائدي
وأبقى ثملاً لا أفيق .(١)

إن المبدع العائد من إنجلترا إلى وطنه عقب حرب ١٩٥٦، كان قد وعى صباه وشبابه الباكر في التجربة الديموقراطية المصرية الآخذة بإقرار شرعية الحكم المدني برغم قصورها الذي لاشك فيه قبل يوليو ٥٢، ثم عاش سنوات الاغتراب في مجتمع أوروبي عريق في الديموقراطية ، آخذاً أخذ المسلمات بكل مبادئ الحياة المدنية ، وحقوق الإنسان ، برغم كل مايمكن أن يقال عن التوجهات السياسية الأوروبية بعامة ، والبريطانية الفرنسية بشكل خاص تجاه الشعوب الأقل تقدما ومنها الشعوب العربية ، عاش المبدع بنضجه العقلي ورهافته الإنسانية ديموقراطية مؤسساتية حقيقية في انجلترا، ثم عاد ليفجع في وطنه وقد انتاشته مخالب الديكتاتورية وأنياب الحكم

(١) الديوان : ٩٣.

العسكري الذي كان قد استشرى بالفعل في جوانب الحياة المدنية كافة ، ولعل الرمزية التى أدى بها الإبداع والإيحائية التصويرية التى اتكأ عليها ، ليست كلها فحسب من آثار التفاعل الفكرى والفنى بين المبدع والسائد آنئذ فى أوروبا، وإنما كانت – فضلا عن ذلك – ضرورة حفاظ على الحياة ، إذ لم يكن ممكنا دون توقع أسوأ العواقب أن ينعى الفن صراحة مصرع الحرية في الوطن واستلاب إرادته وعقله ووجدانه ، ولقد أدت الكنايات والصور صراحة كل ماينبغى آداؤه فى هذا الخصوص، فالمبدع فى حداد فعلى إلى أن تبعث الحرية المغتالة التى هى روح الوطن ، وهو – من ثم – منصرف عن متع الحياة كافة ماديها ومعنويها ،مكنيا عن ذلك بانصرافه عن الخمر والتوقف عن الكلام ، والعلة المعلنة لحزنه وحداده هي استلاب حرية وطنه «وقد عصفت الريح ببساتيني وابتلعت العاصفة آخر طير في حديقتي ، وأوراق الخريف صرعى ، وقد هجرت الطيور بلادي " هذا الانثيال للصور الاستعارية المتكئ على مفردات الطبيعة الحزينة المذبوحة إنْ هو إلا آداء بالصور الموحية لمحنة الوطن علي أيدي نفر من بنيه لايشك أو يشكك أحد فى وطنيتهم ، ولكنهم غير مؤهلين أصلاً للحكم بعامة ، وللحكم الديموقراطي بشكل خاص .. إن الكون كله فى حداد

لمصرع الحرية ، وليست الأشجار وحدها المتشحة بثياب الحداد.

وإن الإبداع ليؤدى - فضلا عن ذلك - فى المباهج والإيجابيات : «لن أشرب ... لن أتكلم» وبتوكيد الآلام والأوصاب التى حلت : «وقد عصفت الريح ببساتينى - وابتعلت العاصفة آخر طير في حديقتى - أوراق الخريف صرعى - وقد هجرت الطيور بلادى- وارتدت الأشجار ثيابها السوداء - العصف - الابتلاع - صرعى - هجرت - السوداء» . ولم يرد من الألوان فى هذا المقطع الحدادى سوى اللون الأسود .

فإن تحقق الحلم وبعثت الحياة في الحرية ، كما بعث أوزوريس بعد اغتياله ، أو كما تشرق الشمس بعد غروب طال أمده ، عاد المبدع للنشوة والإبداع والإنشاد، إن الشمس العائدة من رحلتها وراء البحار ، واللؤلؤة التي سيطلق سراحها بعد أسر ، صورتان مؤديتان أو استعارتان تصريحيتان عن الحرية المكبلة التى يأمل الفنان فى أن تتحرر من قبضة العسكر، وهل أضوأ من الشمس وأثمن من الجوهر إلا الحرية ذاتها؟ وهل أجمل من الحرية/ القمر/ الملكة التى ستميس هائنة وقد تحررت بين وصيافاتها إلا مصر المستظلة ببهاء الفكر والفن الطليقين ؟ وهل يناظر الرعاة المنطلقين خفافا إلى

أحضان المروج إلا الخلائق وقد انطلقوا مبدعين خلاقين بنائين صانعين زارعين حاصدين قد امتلكوا حريتهم ، ويلتفت الإبداع - أخيراً - إلى حبيبته التى استلبه منها شجنه الخاص والعام ، فلم يرد لها ذكر قبلا ، يلتفت إليها على أجنحة حرية الوطن التى هى الحرية الكيان ليبشرها بإمكانية مباشرة الهناءة الفردية على أجنحة حرية الوطن وسعادته ، واستحالة ذلك إن بقى الوطن مكبل الإرادة سليب الفكر ، إن الفنان الإنسان الذى اتسمت تجربته بخصوصيتها وشمولية معاناة وطنه ومواطنيه ، سيعاود الإبداع والاستمتاع روحاً وجسداً فكراً وفناً ، سماعاً وإنشاداً ، وهاهنا يرد اللون الأحمر المبتهج معادلاً للصحوة والنشوة والحياة .

ويلفتنا فى النص أداؤه فى قالب قصيدة النثر ، كما يلفتنا نمط الصور الفنية الذي يحيطنا بمخايل الطبيعة الأوروبية ، وجلي مدى تأثر الشاعر بالبيئة المادية والفنية الإنجليزية التى كان يعيش فيها وقت نضوج التجربة الفنية للقصيدة.

٢- الحرية والرفض السياسى :

وبعد اثنتين وثلاثين سنة من حدادية الحرية آنفة الذكر ، كانت قد جرت في شرايين العرب دماء كثيرة ، بيد أنها فاسدة

مريضة ، وتدفقت في أنهارهم مياه غزيرة ، لكنها من أسف مسمومة بالشوائب والطحالب والنفايات ، إذ استشرى الحكم العسكرى ليشمل الأقطار التى لاتحكم حكما قبليا عشائرياً ، وأضيف إلى إحباطات الداخل العربى الماثلة فى القهر والتعذيب واغتيال حرية الفكر والنفاق والفساد والتفاوت الاجتماعى المستفز، أضيف إلى ذلك كله نتائجه التى تنبأ بها كل ذوى البصائر والضمائر ومنها التجارب الوحدوية الفوقية الهشة، المبنية على غير أساس، والتى كان ظاهرها القومية وباطنها المتاجرة السياسية بعواطف الجماهير ، أو التخلص من الصراعات الداخلية حزبية وشعبية وكانت أبرز ثمارها المرة الانفصال بين مصر وسورية ، ومنها الزج بالجيش في صراعات مراكز القوى بين قادة العسكر، والاتكاء عليه في تثبيت المواقع أو، تعديلها أو تصفية الحسابات ، وقد أفضى هذا كله إلى أن ابتعلت الأهواء والأطماع والمتاجرة روح المسئولية وشرف الجندية ، ومن ثم تراجعت الروح القتالية للجيش ، وكان طبيعيا ومتوقعا ومخيفاً ورهيباً أن يسلمنا ذلك إلى كارثة الهزيمة البشعة عام ١٩٦٧، وعلى الرغم من الحجم المفزع للنكبة العسكرية التى دمرت مابقى من أوهام النفوس المخدوعة في رموز الديكتاتورية والشمولية . فإن الهزيمة العسكرية لم تكن

أسوأ ماتكشفت عنه الأحداث ، فالأسوأ منها ذلك الانكسار النفسى المذل الذى تسرب كالملح السام فى نفوس الناس، خاصة جيلنا الذى كان قد قارب الثلاثين ، وذلك الحضيض والعفن والدعارة السياسية التي طالت جميعا أغلب من اتصلت أسبابهم ـ آنئذ ـ بالحكم ، لقد تكشفت الحقائق المروعة إثر الصراع الذى نشب بين الرؤوس عن أن الحكم العسكرى الشمولى المخابراتى قد حوّل الوطن إلى إقطاعيات خاصة لرموزه ... لا ... بل إلى ماهو أسوأ، لأن الإقطاعيين – بوازع المصلحة الشخصية ـ كانوا يحرصون على إنماء مايملكون لاعلى تدميره لصنيع العسكر ولو أن بعضا من هذه الهزيمة المنكرة قد أصاب قادة وطنيين ذوى نخوة يحكمون شعوباً حرة تمسك زمام أمورها ، لماأبقتهم حمرة الخجل أو وخز تعذيب الضمير أو ثورة الشعوب لكبريائها المهدرة لحظة في كراسى الحكم ، إلا لتحاكمهم وتعاقبهم العقاب الصارم الذي يستحقونه ولكنها الديكتاتورية الشمولية حين تستلب من الشعوب إرادتها وتفقدها صواب الفعل أو حتى رد الفعل .

وعلى الرغم من أن انتصار ١٩٧٣ قد رد شيئا من الكرامة المهدرة والقيمة الضائعة ، فإن مجمل الحياة المصرية والعربية ظل بعيداً عن النهج السليم قدر بقائه قريبا من الحكم العسكري

والنمط الشمولي والقوانين الاستثنائية والجاهلية القبلية، ثم اندلعت الحرب الأهلية اللبنانية التي جاءت بمثابة تنويع آخر على غاية اعتلال الجسد العربي وتهرؤ الإرادة العربية ، فقد سيق العرب جميعا إلى لبنان ليمارسوا طقوسا شيطانية رهيبة من الثأر الجاهلي وتصفية الحسابات وتعذيب الذات ، وبدا العالم العربى فاقدا الوعي تماما لايدرى لاتجاهه صوابا ولالوجوده كُنْهاً ، حتى لقد غم علي الناس – في هذا الخضم – أن يميزوا المصيب من المخطئ والعدو من الصديق ، كيف لاوقد أصبح ألد خصوم الأمس أصدق أصدقاء اليوم، حتى لتصبح**إسرائيل** صديقا صدوقا لفريق من العرب، يستعينون به ضد بعضهم بعضا، وحتى ليصبح المذبوحون من العرب؛ بأيدٍ عربية، أصحاب المذبوحين بأيدى سواهم ، فهل كان يمكن للإبداع المذبوح ـ بدوره ، بهذا كله، وبماهو أفدح منه، إلا أن يئن أنينا وأن ينشج نشيجا، بل أن يهدر هديرا بما يجد وبما يعتقد ؟ كان يستحيل على شعر يتسم بحميمية التجربة الفنية وصدق الحمية القومية أن يقف فى ازدراء هذا عند حدود الإدانة ، متكئاً على الإيحاء متستراً بالرمز الرومانسي كما رصدنا فى المرحلة الباكرة ، لم يكن ثمة بد من تمزيق الأستار والكي بالنار وامتشاق صواعق الرفض والغضب .. يقول الإبداع شاهراً

حسامه وازدراءه في مواجهة العرب بأسرهم دون استثناء :

العرب الكبار والصغار
والملوك والرعية
جميعهم تجمعهم قضية
قضية الخذلان والهوان والمفاصل المرخية
فمعظم الرجال والنساء في بلادة فطرية
كأنما " تنابل السلطان " في حياتنا ظاهرة يومية
والعقل في إجازة ممتدة كأنها المنية
ومنطق التفكير في حياتنا
بحثت عن جذوره الأصلية
فلم أجده ينتمي لمذهب
من هذه المذاهب العصرية
إلا مزيدا من ضباب فيه بعض السريالية
فيالها من قدرة قد أفرغت
جماجم الرجال والنساء من عقولها
وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشب
معذرة إذا تجاوزت الأدب (١)

(١) الديوان : ٦٥.

فكل شيء حولنا مهزلة تدعو إلى العجب

تدعو إلى تفجيرنا ... والانقضاض

لهدم كل ما يدور في عقولنا

****

على مدى العصور والحقب

ومن عهود لاتعيها الذاكرة

توقف الزمان

تهرأ المكان

ولم يعد في أرضنا من هيبة الإنسان

إلا ظنون ... ذكريات باحثات عن كيان

فمنذ حقبة طويلة من الزمان

ونحن محشورون في محطة واحدة

كأننا الخرفان

نعيش في معاقل الطغيان

ننتظر الأوامر السنية

بالذبح أو بالبيع أو بالزج

في حظائر التعذيب والسادية

فكلنا ليست لنا هوية

وكلنا رهائن بالضفة الغربية

نهيم في البقاع والقفار والبرية
نسأل عن منافذ الحرية
فمنذ ألف أو يزيد من سني حياتنا
لانعرف الحرية
هل منكم من يعرف الحرية ؟
من قابل الحرية ؟
من سار في ركابها ؟
وذاق من رحيقها
ونام في سريرها ؟
كم عشت دهرا كاملاً أحلم بالحرية
أتوق أن أعانق الحرية
وكم بحثت في مجاهل الزمان
لعلني في لحظة صوفية
أقتات من عيونها السحرية
وأرتوي من خمرها العلوية (١)
من قبلنا قالوا لنا :
لاتيأسوا
" فالصبر مفتاح الفرج "

(١) الديوان : ٦٧.

لاتقلقوا ..وانتظروا

فالنصر آت

إنه لاريب فيه ... صابروا

فالصبر مفتاح الفرج

إلى متى ياإخوتى أحلامنا نقيمها على الرمال؟!

حكومة ..وبعدها حكومة .. وقبلها

حكومة ... تبادلت سلطانها

لتركب الشعوب كالبغال

تاركة بعض الرسوم والظلال

ليس لها مكانة في عالم الخيال

والشعب في سذاجة يصدق المقال

يقتات بالسؤال

يردد الأقوال

يعلل النفس بالآمال

" فالصبر مفتاح الفرج "

قادتنا ...ساستنا ...ملوكنا ...حكامنا

هياكلٌ من الرسوم والظلالْ "

وبنية من الورقْ

وهذه جميعها أنظمة من طينة الصلصالْ

سلسلة من لعب الأطفالْ

هذي الشعارات التي تزأر بالنضالْ

تجأر بالنضالْ

في غير ما نضالْ

جميعها سلسلة من لعب الأطفالْ

فالاتحاد ... الانفصال ... والحروبْ

كلها مصادفةْ

قالوا : نضالْ

جميعها مجازفةْ

قالوا : .. نضالْ

كم في حياتنا نضال (١)

ياليته في خدمة القضيةْ

نضالنا وقف على الخصور والنحور

والسواعد المليسة الطرية

أمورنا فيى هذه مقضية

تبارك النضال

(١) الديوان : ٧٠.

إلى متى يا أمتى سنقبل التزييف في مصيرنا
فى أخطر الأحوال؟ !!!

****

لبنان ... كنت جنتى عند الفجرْ
كم ذقت من جناتكم أحلى الثمرْ
وكم رأيت ما معا يخرج من قلب الحجرْ
يا من جعلت القمر الواحد فى ليل الهوى ألف قمرْ
قد صرت يا لبنان جرحاً نازفاً
لكن جرح القلب من نزفك يكويه الشررْ
ياقوم أين الشرق ؟ أين الغربُ !
دقّ ناقوس الخطر
ترى هل انتهت شهامة الضمير والشعورِ
لم يعد لها أثرْ ؟
أسأل كالمشدوه .. أين أمة العربْ ؟
هل أمحت مشاعر النخوة فيها والغضبْ ؟
هل انزوت وبادرت إلى الهربْ ؟
قالوا : نعم لاتعجبوا
والخير ألا تسألوا

فتلك حكمة العربْ

لبنانُنا قد انتحرْ (١)

إلى أن يقول :

قتالنا ... أموالنا .. نضالنا

جميعها سدى

هل بعد قتل أخوة من الأشقاء مدى ؟

صار الشقيق في زماننا من العدى (٢)

إلى أن يقول :

إن السعيد من قضى

فضيحة أني هنا ...

مازلت حياً أرزق

أحيا الحياة راضيا مستسلماً (٣)

هزيمة أني هنا

مازلت حيا أرزق

بالموت يحيا الناس

لا يحيون بالهوان والأذى

(١) الديوان : ٧١.
(٢) السابق : ٧٣.
(٣) السابق : ٧١.

إن السعيد من قضى !!

****

هزيمة لها العجب

يندى لها جبيننا نحن العرب

لاتسألوا أين الخلل...

أوما العمل؟

إن الجواب عندنا

الداءوالدواءبيننا

ماغادروا ديارنا

مهما تكاتفت قوي معادية

مهما تعاظمت... تجبرت... تكتلت

وحاصرتبا لادية

فالعيب فينا هاهنا .. في أرضنا

مأساتنا تنبع من سلوكنا .. تمزيقنا

ضياعنا ... نحن العرب

لأننا مفرقون

لأننا مشتتون

لابد أن نرجف مثل أوراق الشجر

ننام كالعصفور ليلة الشتاء والمطر
مهددين بالخطر
نظل هكذا
كأننا دويلة من الفجر
مهددين بالخطر
حتى تقوم ثورة بأرضنا
تزلزل العقول
تغير العقول
توحد الكيان
وتخلق الإنسان (١)
وتبعث الهوية المطوية المنسية
لأمتي الأبية
تعيد لي حريتي .. كرامتي
تعيد لي الهوى

وإني لأعتقد أن هذا النمط من الشعر لايحتاج للتحليل بقدر احتياجه للمعايشة المتأملة ، ذلك لأنه - بما لايخفى على كل ذي أصرة بهذا الفن - مؤدٍ بصياغته ، ونحن إن كنا نؤمن حقا

(١) الديوان : ٧٦.

بانتفاء ثنائية اللفظ والمعنى ، ونعتقد حقا بأن المعاناة الحميمة تتخلق مصوغة بألفاظها وصورها المنبثقة من تراكيبها وموسيقاها ، فعلينا أن نسلم بأن الشاعر يدرك إدراكا فنيا ، مقولة أن السمكة تتلف من رأسها أولا ، وأن الفروع لاتأتى عليلة إلا لأن أصولها كذلك ابتداء ، وهكذا ... يبدأ الإبداع من بؤرة الوعى واللاوعى مجتمعين ، من حيث يدرى ولايدرى ، يبدأ بكليات المحنة فى هذه المرثية القومية الغاضبة المنتفضة ، يبدأ بالأصل فيها ، بالقضية التى تجمع الكل ، وينتهى إليها الجميع: " فجميعم تجمعهم قضية " أما هذه القضية التي شملتهم ، والتى هى أم العلل فهى قهر العقل وانحساره ، وتكسر ملكة التفكير البادىء الخلاق الحر فيِ حياتنا ، ومن ثم افتقادنا لصواب القصد وسلامة الاتجاه واستسلامنا للزوجة الاسترخاء العقلي ، فالقضية الأصلية إذن هى : قضية الخذلان والهوان والمفاصل المرخية والعقل الذى صودر، أو الذى هو فى إجازة تغيبية قهرية كأنها الموت ، إن التفكير قد طمرت أصالته وتميزه واحتوته ضبابية التجهيل بحيث صارت الجماجم الخاوية من العقول صناديق خشب فارغة وجب تدميرها لانعدام أهليتها ووظيفتها وانطماس هويتها.

والإبداع الذى بدأ **بكليةميتافيزيقية** فاسدة هى من العلل

الفاعلة فيما انتهى إليه حال العرب المأساوية ، هي كلية العقل والتفكير الذى هو أصل السلوك ، يبدأ كذلك بكلية فيزيقية أخرى فاسدة يتجسد فيها العقل الفاسد ، ولاينتقل من حال القوة إلى حال الفعل إلا من خلالها ... يبدأ بالعرب الكبار ، ثم يثني بالعرب الصغار ، وفي السطر التالي ينوع أو يفسر فيبدأ بالملوك – أي الحكام – ثم يثنى بالرعية (العرب الكبار والصغار – والملوك والرعية) ولأن الحكم أصلا قضية رجال ، فالإبداع يبدأ بهم كذلك مرتين قبل النساء (فمعظم الرجال والنساء في بلادة فطرية – فيالها من قدرة قد أفرغت جماجم الرجال والنساء من عقولها) . ولأن الزمان يحتوى المكان وهو الوعاء الكلي الأكبر للأحداث يبدأ به الإبداع كذلك : (على مدى العصور والحقب – ومن عهود لاتعيها الذاكرة – توقف الزمان – تهرأ المكان) .

وإذا كانت العلة هى مصادرة العقل وتغييبه فالنتيجة هى تحول البشر العرب إلى سوائم تفتقد الذاكرة والقدرة على المبادرة ، ومن ثم فهي غير جديرة بالحرية بل هى تستحق الذبح أو البيع أو الزج بها فى معارك خاسرة مجهضة ترضى غرور الحكام وتلبى أهواء «البارانويا» بذواتهم المريضة ، وهذه السوائم التى هى الشعوب مقهورة العقل مستلبة الإرادة جديرة

كذلك بالاعتقال لتعذب فى سجون المباحث الحظائرية تعذيباً وحشيا يتلذذ به زبانية السلطة الفاعلون ، لقد صارت الشعوب العربية كلها رهائن بأيدى حكامهم على شاكلة ارتهان الفلسطينيين بأيدى اليهود فى الضفة الغربية . وإذا كان قهر العقل قد أدى بالضرورة إلى تغييب الحرية ، فقد أصبحت الحرية هى الحاضر الغائب وهى المبتدى والمنتهى وهى الداء والدواء ، ومن ثم تحتم بمنظور الصدق الفنى - أن تلح علي الإبداع وأن يُلحّ عليها الإبداع ، فترد في مقطع واحد اثنتى عشرة مرة متتالية (نسأل عن منافذ الحرية - مدائن الحرية - لاتعرف الحرية - هل منكمُ من يعرف الحرية ؟ - من قابل الحرية ؟ - من سار فى ركابها ؟ وذاق من رحيقها ؟ - ونام فى سريرها - أحلم بالحرية - أعانق الحرية - أقتات من عيونها السحرية - وأرتوى من خمرها العلوية) .

ويتكئ الإبداع على **كلية أخرى** من علل المحنة تتمثل فى استغلال الطغاة للدين فى غير مقصده وضد حقيقته لاستلاب غضب الشعوب واحتلاب صبرها واستنزاف قواها وامتطائها امتطاء البغال - فالطغاة يحاجون بأنه على الشعوب المقهورة المتدينة أن تصبر لأن الله - بنص القرآن الكريم - " يحب الصابرين" والصبر كذلك بالمفهوم الدينى والأخلاقى، «مفتاح

الفـــرج» ، وهذا قـــول حق يراد به باطل تخـــدير الشـــعـــوب واستنامتها لقبضة الملوك والحكام والساسة الذين هـم – وفقا للإبداع – هيكليون مجـوفون مـهـشمـون ودمى فى أيدى القوى الكبرى ، ومرتجلون حتى في أخطر القضايا المصيرية ومنها الاتحاد والانفصال والحروب وادعاء النضال ، بل إن النضال الوحيد المنجز والخفاقة راياته ، والفتوحات الحقيقية ، هى الفتوحات النسائية والمطالب الشهوانية ، ثم لايلبث الإبداع أن يضع بين بصائرنا وذائقاتنا أتونا يؤكد مصرع كل بصيص احتمال لأية جدوى أو حمية أو عقلانية عربية ، إنه الأتون اللبنانى حيث يغتال الجمال بأيدى أصحابه ، ويقتل العربي بيده نفسه أو بيد أخيه لحساب عدوهما الواحد .. وهل بعد الائتمار أو قتل الأخ أخاه من إثم أو جريمة ؟ ولذلك فالموت أجدى من فضيحة الحياة المهينة والاستسلام للهزيمة ، وحين يئن بوجيعة الهزائم يتركها هكذا معلقة على رؤوسنا جميعا دون تحديد أى الهزائم يقصد ، فالهزائم كثرت وطمت ... هل يقصد هزيمة ١٩٤٨ أم ١٩٦٧ أم هزيمة العرب لأنفسهم في لبنان ، والأغلب أن الإبداع يؤديها كلها مجتمعة ، وكلها جالب للعار والفضيحة : (هزيمة لها العجب – يندى لها جبيننا نحن العرب) ، فالتنكير هنا يؤدي مطلق الهزيمة دون تحديد ، ثم يعمد الإبداع إلى

التعرية والكى ومدافعة خداع النفس مرة جديدة ، فالداء فينا نتيجة قهر العقل وتغييب الحرية وتهميش الإرادة وتفتيت العزيمة ، وليس فيما يتعلل به من جبروت القوى الخارجية ، فهي ماكانت لتتمكن منا إلا لأننا مشتتون منقسمون ، ومن ثم جبناء مرتعدون خائفون مهددون بالانقراض كأننا قبيلة غجرية ، على هامش التاريخ مالم ننفجر ونتزلزل لنتغير ونستعيد ماضيا بعيداً كان قبل نيف وألف من السنين .كنا فيه الأقوى والأكرم والأعلم لأننا كنا الأحرار المتمسكين بهوية الإسلام الحقيقية وبالخصائص الخالصة للإنسانية .

وبديهى أن موسيقى التفعيلة هي الأنسب لنمط هذه التجربة المتفجرة بالغضب والرفض وكي النفس والغير بالنار ، والحقيقة أن نزعة التطهر بتعذيب الذات وعقابها تحوم بالنص بحكم انتماء المبدع لهذا المجموع المحكوم والمستسلم لحكامه.

على أن المبدع يبدو محتفلا غاية الاحتفال بالموسيقى، كلفا بها أشد الكلف، فواضح من النصوص كم ينوع فى الروى ، وكم يخالف بين مساحات الأسطر الشعرية وفقا لانبثاق الموجات اللغوية المحمولة على الصور والمؤدية لزخم التجربة ، فضلا عن أنه يعتمد بعض القوافى الداخلية لتكثيف الموسيقى : (العرب الكبار والصغار - قضية الخذلان والهوان - قادتنا - ساستنا،

ملوكنا ، حكامنا – هل انزوت وبادرت – قتالنا ، أموالنا ، نضالنا – واليوم مطلباً ، قومية ، بطولة – نعيد لى حريتى، كرامتى)

ولقد أشرنا – قبلا – إلى تغيير الروى الذى أدى الإبداع من خلاله وفقا لاحتياجات التجربة فنيا ونفسيا ، فإن تأملنا ذلك وجدنا نمطاً آخر من أنماط المصداقية الفنية ، محمولا على الموسيقى ذلك أن روى الياء المشددة المردفة بالتاء المزبوطة المنطوقة هاء ساكنة ، كانت هى الروى الأساس الذي اعتمده الإبداع حين أدى من خلاله ثلاثين مرة هى (الرعية ... قضية - المرخية – فطرية – يومية – المنية – الأصلية – العصرية – السريالية – السنية – والسادية – هوية – الغربية – والبرية – والحرية – الحرية – الحرية – الحرية – الحرية – الحرية – الحرية – صوفية – السحرية – العلوية – القضية – الطرية – مقضية – المنسية – الأبية – الهوية) فالياء المشددة تؤدى سماعياً بالموسيقى ، التي هي لب لباب الشعر الغنائى ، دلالة التوكيد والضغط والإلحاح المصر ، ثم تعقبها الهاء الساكنة لتؤدى بالصوت كذلك دلالة الأنين المتوجع أو الصمت المفاجئ تعبا وانحسارا بعد اللهاث العنيف تحدياً وشجاراً ، ولايخفى على المتأمل كم يتصل ذلك كله بصميم التجربة نفسيا وفنيا من

حيث هي – في الحقيقة – انقضاض باللغة والموسيقى والصور والإيحاءات مشحون غضباً وقرفاً وألماً وشجناً ، وراغب رغبة لاتُحدّ في استفزاز الغير والنفس وغقاب العرب قاطبة لاستنفارهم تجاه الحياة وضد الموت .

وكانت الأروياء الأكثر استخداما والتالية للياء المشددة المردفة بالتاء الساكنة المنطوقة هاء ، هى اللام والراء والباء والنون، وهى وثيقة الصلة بصميم التجربة الذي عايشناه وشخصناه آنفا ، فهى حروف تتسم بضخامة الحجم الموسيقى وبالانفجار أو التكرار أو الرنين ، فقد وردت اللام الساكنة اثنتين وعشرين مرة هى (على الرمال ـ كالبغال – بعض الرسوم والظلال – فى عالم الخيال – يصدق المقال – تقتات بالسؤال – يردد الأقوال – نعلل الأنفس بالآمال– من الرسوم والظلال – من طينة الصلصال – من لعب الأطفال – تزأر بالنضال – تجأر بالنضال – فى غير مانضال – من لعب الأطفال – قالوا نضال – قالوا نضال – كم في حياتنا نضال ! – تبارك النضال – فى أخطر الأحوال – الخلل – ماالعمل) .

ووردت الراء الساكنة سبع عشرة مرة في قوله (عند الفجر – أحلى الثمر – ألف قمر – يكويه الشرر – دق ناقوس الخطر – لم يعد لها أثر – لبناننا قد انتحر– رفقا بنا ياأيها القدر – لم

تبق شيئا أو تذر – لبناننا قد انتحر – ياأيها القدر – مثل أوراق الشجر – ليلة الشتاء والمطر ـ مهددين بالخطر – من الفجر – بالخطر) .

ووردت الباء الساكنة إحدى عشرة مرة فى قوله (صناديق الخشب – تجاوزت الأدب – تدعو إلى العجب – على مدى العصور والحقب – أمة العرب – فيها والغضب – وبادرت إلى الهرب – حكمة العرب – لها العجب – نحن العرب – نحن العرب) .

ووردت النون الساكنة عشر مرات فى قوله (توقف الزمان – تهرأ المكان – هيبة الإنسان – عن كيان – من الزمان – كأننا الخرقان – معاقل الطغيان – مجاهل الزمان – توحد الكيان – وتخلق الإنسان) .

ووردت الهمزة الساكنة ست مرات في قوله : (في الصبح والمساء – مالدىّ من أشياء – والأرض والسماء – فى الحرب أبرياء – متى نعود للحياة للصفاء – متى نعود أصدقاء) .

ويلفتنا كذلك فى لغة الأداء أن قيمة الحرية – وهى محور حاكم للتجربة كلها – قد تجسدت لتؤدى فى الإبداع اثنتى عشرة مرة عبر مقطع واحد كما فصلنا ذلك آنفاً .

وكان من هبات الصدق الفنى كذلك أن أدت الصور إيحاءات

الاستفزاز والاختراق والقدرة على اللذع بل الإحراق: (فمعظم الرجال والنساء فى بلادة فطرية، كأنما تنابلة السلطان فى حياتنا ظاهرة يومية – والعقل فى إجازة ممتدة كأنها المنية – فيالها من قدرة قد أفرغت جماجم الرجال والنساء من عقولها وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشب – توقف الزمان – تهرأ المكان – ونحن محشورون في محطة كأننا الخرفان – نعيش في معاقل الطغيان – ننتظر الأوامر السنية – بالذبح أو بالبيع أو بالزج فى حظائر التعذيب والسادية – كأننا رهائن فى الضفة الغربية – نهيم فى البقاع والقفار والبرية – قادتنا ساستنا ملوكنا حكامنا هياكل من الرسوم والظلال وبنية من الورق – أحلامنا نقيمها على الرمال – لتركب الشعوب كالبغال – وهذه جميعها أنظمة من طينة الصلصال – سلسلة من لعب الأطفال – قد صرت يالبنان نازفا – لبناننا قد انتحر – لابد أن نرجف مثل أوراق الشجر – ننام كالعصفور ليلة الشتاء والمطر – كأننا دويلة من الغجر) .

ولم تكن الصور الفنية وحدها هى المجتاحة الحارقة ، ذلك أن امتداد التجربة الأفقي والرأسى فى تاريخ العرب منذ بُعيْد الإسلام بقليل إلى يومنا هذا ، قد ولد بالإبداع - إن صح لنا التعبير – أجيالاً متعاقبة من الدهشة المستنكرة والاشمئزاز

الرافض والاستفسار المشحون في حدة المشاعر .. ومن ثم تكثفت بالنص تسع عشرة صيغة استفهامية بما يلبى هذا كله ليجبه به القارئ والسامع على النحو التالى : (من منكم يعرف الحرية ؟ من قابل الحرية ؟ من سار فى ركابها؟ أو ذاق رحيقها؟ ونام في سريرها ؟!! إلى متى ياأخوتى أحلامنا نقيمها على الرمال ؟؟ إلى متى ياأمتى سنقبل التزييف فى مصيرنا ؟؟ ياقوم أين الشرق ؟ أين الغرب ؟ ترى هل انتهت شهامة الضميرلم يعد لها أثر ؟ أين أمة العرب ؟ هل امحت مشاعر النخوة فيها والغضب ؟؟ هل انزوت وبادرت إلى الهرب ؟ متى تعود للحياة ... للصفاء ؟ متى نعود أصدقاء ؟ هل بعد قتل إخوة من الأشقاء مدى ؟ أى ارتقاء ذاك في مراتب العلا ؟ أين الإباء والإخاء والشمم ؟ أين الهمم ؟ أين التى تجاوزت أعلى القمم؟؟).

وتجسمت كذلك أساليب نفى الإيجابيات والفضائل : (فلم أجده ينتمى لمذهب من المذاهب العصرية – ولم يعد في أرضنا من هيبة للإنسان – فمنذ ألف أو يزيد من حياتنا لانعرف الحرية، ليس لها مكانة فى عالم الخيال – ترى هل انتهت شهامة الضمير والشعور ... لم يعد لها أثر ؟؟)

وتخلقت أيضا عشرون صيغة لتوكيد المثالب والرذائل : (إلا مزيداً من ضباب فيه بعض السريالية – فيالها من قدرة قد

أفرغت جماجم الرجال والنساء من عقولها وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشب – فكل شيء حولنا مهزلة تدعو إلى العجب – تدعو إلى تفجيرنا – توقف الزمان – تهرأ المكان – نحن محشورون في محطة واحدة – فكلنا ليست لنا هوية – وكلنا رهائن بالضفة الغربية – كم عشت دهراً كاملاً أحلم بالحرية – جميعها سلسلة من لعب الأطفال – كم في حياتنا من نضال !! – ياليته في خدمة القضية – نضالنا وقف على الخصور والنحور والسواعد المليسة الطرية – أمورنا في هذه مقضية – لبناننا قد انتحر – قتالنا أموالنا نضالنا جميعها سدى – مأساتنا تنبع من سلوكنا ، تمزيقنا ، ضياعنا نحن العرب – لابد أن نرجف مثل أوراق الشجر – ننام كالعصفور ليلة الشتاء والمطر – مهددين بالخطر) .

وهكذا ... أينما وجهنا ذائقاتنا لاختبار ائتلاف الإبداع ولغة الآداء ، وجدنا انتفاءً لثنائية الشكل والمضمون ، أو المعنى والصورة ، وعايشنا مصداقية انصهار عناصر التجربة كلها فى بوتقة واحدة هي القصيدة نفسها ، وتثبتنا من الشعر أن الشعر إن هو إلا جدل لما بين الإنسان والكون محمول على لغة متوهجة جناحاها التصوير والموسيقى .

الإبداع بين التأثير والتأثر :

غالباً مايجد النقد حساسية خاصة فى مواجهة ظاهرة التأثير

والتأثر وتقييمها ، كان هذا في النقد القديم لارتباطها بالمفهوم البائر للسرقة الفنية ، ومايزال الأمر كذلك في النقد الحديث بالرغم من انفساح آماد الرؤية للأمر برمته ، وليس الأمر قاصراً على الإبداع المقول وحده ، بل هو كذلك فى الموسيقى والرسم والنحت والتصوير ، والأمر عندنا هام وجاد ليس بمنظور الرغبة فى الاقتناص وتوجيه الاتهام وتحديد المدَّعِي والمدَّعَى عليه ، ولكنه كذلك لأن تشارك أو تشابه أو تماثل مبدعين بعينهما ، أو مبدعين عديدين، فى ظواهر فنية بذاتها أو فى صياغاتٍ وقوالب وتداعيات وإيحاءات قولية أو نغمية أو لونية بذاتها ، هو عندنا منبئ عن روح العصر ومزاج المبدعين والمتلقين أكثر بكثير من دلالته على تأثير أو تأثر بين مبدع وآخر أو من فنان على آخر .

أقول قولي هذا وسندي الذى يقنعنى أنه فى الغالب يعسر وقد يستحيل أن نحدد المؤثر من المتأثر ، كما أن تواريخ الميلاد ونشر الأعمال ليست بحجة قاطعة أو حتى مرجحة فى هذا الخصوص ، فهى لاتنبئ بشيء عما كان من شأن المبدع والإبداع قبل علانية النشر ، ولاتفصح عن الأسبقية التاريخية الحقيقية للتأليف لاالنشر، كما أن أسبقية الميلاد لاشأن لها إطلاقا بكنه موهبة المبدع وأوان اتساقها ونضجها ، فضلا عن

أن الأعمار تتقارب أحيانا، وقد تتماثل، بين المبدعين، ومن ثم فالأمر عندي مشاركة في مزاج عام للإبداع والمبدعين والمتلقين جميعا يبلور العصر هويته لعوامل وعناصر قد لاتقع تحت حصر، هذا مالم يكن الأمر نقلا مباشراً ، أو أخذا تقوم الحجة النقية القاطعة عليه ، ولانتردد نحن لحظة واحدة ، ضميريا وعقلياً وفنياً في إدانته .

وأخذاً بهذا التصور للأمر ، سبق أن تنبهنا إلى أن الإبداع في مراحله الباكرة قد اتسم برومانسية التمثل ، ومزيج من رومانسية الأداء وكلاسيكيته من حيث الموسيقى والألفاظ والتراكيب والصور، وفى مرحلة الاغتراب الأوروبى اتضح هذا التأثر العام في عناصر الإبداع كلها أيضا خاصة فى الموسيقى والصورة ، إذ رأيناه فى الموسيقى لايأخذ حتى بموسيقى التفعيلة ، بل يتجاوزها إلى مايسمى " بقصيدة النثر " حيث الموسيقى - مقننة على الإطلاق ، ورأينا المذاق العام للصورة يرتكن - إلى حد كبير - على مفردات البيئة الأوروبية خاصة الإنجليزية .

إن تأثر الفنانين بإبداع الآخرين وبيئاتهم ، من خلال تجاربهم الذاتية الحميمة هو عندنا مطلوب بقدر ماهو مشروع ، وذلك لأهميته القصوى فى تطوير الإبداع نفسه وتطويعه لملاحقة

نضج الإنسان والثقافة والحضارة الكونية بعامة ، بيد أن هذا كله لايمنعنا من التحفظ تجاه اعتبار قصيدة النثر شكلا شعريا ... ذلك لأن الإجماع معقود فى القديم والحديث على أن الموسيقى هي السمة الجينية الفارقة بين الشعر الغنائى خاصة وبين النثر، إن الشعر والنثر الفنى يشتركان فى الاتكاء على التجربة الحميمة والصورة الفنية واتخاذ الأقنعة الرمزية ، ثم تبقى موسيقى البحر أو التفعيلة حدية فارقة أو نقطة نظام لايوقعنا تجاوزها إلا بالفعل ضد طبائع الأشياء، ولايمتنع لدينا أن يتوفر لبعض نماذج النثر الفني أو قصيدة النثر ثراء من الإيحاء والموسيقى الداخلية، قد لايتحقق به غير قليل من نماذج شعر البحر أو التفعيلة ولانحسب أن هذه الحقيقة بقادرة على مصادرة التمييز النوعي القائم والواجب بين الشعر بكافة أنماطه، والنثر الفني ، ومنه قصيدة النثر، بكل صوره وأشكاله . فإذا تلبثنا إزاء شعر الرفض السياسى والاجتماعي الذى تأتينا فى تأمله بمعية قصيدة " زهور مبللة بالدمع " تقول بأن مثقفا متذوقا للشعر ومتابعا لعطاء كبار مبدعيه ، لابد أن يتداعى إليه موقف نزار قبانى وشعره فى هذا الخصوص ، إن هو عايش القصيدة بمثل ماعايشناها .

ونحن نقول – صادقين – مرة أخرى ماأسلفناه قبل قليل من

أن الأمر عندنا – متى قامت الشواهد النصية والنقدية على نضج الموهبة وصدق التجربة وأصالة الإبداع – لايعدو أن يكون تفاعلاً مشتركاً بين أجيال فنية متماثلة أو متقاربة تعرضت لتيارات مزاجية وفنية وثقافية وسياسية واجتماعية واحدة؛ تصبغ هوية العصر وأذواق فنانيه ، ويعسر معها غاية العسر أن نحدد السابق من اللاحق أو المؤثر من المتأثر .

محمد زكي العشماوى من مواليد سنة ١٩٢١ ونزار قباني من مواليد ١٩٢٣ وكلاهما فنان مرهف مثقف، جدل القديم إلى الجديد والمحلى إلى العالمى في ثقافته ، وكلاهما كذلك احتضن في دخيلته هموم الذات وتوهجات الروح، لاتنفصل عن شجون الوطن العربي وأوصابه وانكساراته، ممزوجة بمتخاضات ازدهاره وأوجاع تراجعاته، التي هي بدورها وشيجة الصلة بالتيارات الحضارية الحاكمة في العالم ، والشاعران كلاهما عاش فى لبنان وأوروبا مع اختلاف معلوم فى المدى الزمنى والمحور المعيشي لحياة كل منهما هنا أو هناك ، وعلى الرغم من أن التأثر بالمفهوم الذى ارتضيناه وأوردناه آنفا ليس عيبا أو طعناً. إن لم يكن سمة نضج ومتابعة وانفعال بماديات الوجود ومعنوياته جميعا ، فإنه حتى تاريخ النشر قد لايفيدنا في حسم السابق من اللاحق، كما أسلفنا، لأنه ليس بدالٍّ على تاريخ

الإبداع نفسه . وعلى ذلك فليس للنقد إلا أن يرصد فى هذا الشأن بعضا من الدلالات والإيحاءات والتوجهات المشتركة بين المبدعين كليهما فى شعر الرفض السياسي والاجتماعى خاصة.

إن نزار قباني قد نظر في شعره لرفضه السياسي وانقلابه العنيف على كل سلبيات العرب ومثالبهم التى أفضت إلى مذلتهم وانكسارهم على المستوى الفردى وفى النطاق القومى العام . ثم أردف ذلك بما هو معلوم من شعره الكثير فى تكريس هذا الرفض بالإبداع ، ونحن لانعرف للعشماوى تنظيراً بالنثر أو بالشعر لرفضه المتمثل في غير نص من نصوص الديوان خاصة مطولتيه "**زهور مبللة بالدمع** " و" **بيت الحبيب بعيد بعد الجنة**" وإن كنا رصدنا له تنظيراً لجنوحه الإبداعى والنفسي العميق تجاه التمثل الصوفى للوجود .

يقول **نزار** في تحديد مفهوم الرفض وتكريسه مباشرة :

إننى رافضٌ زمانى وعصرى ومن الرفض تولد الأشياءُ(١)

ويقول فى نص آخر :

أرفضكم جميعا وأختمُ الحوارْ

لم تبق عندى لغةٌ .. أضرمتُ فى معاجمى وفى ثيابى النارْ(٢)

(١) نزار قباني : الأعمال السياسية : ٨٠.

(٢) ديوان لا : ٨٣.

ويقول :

يثير حزيران جنوني ونقمتي واغتال أوثاني وأبكي وأكفرُ
وأذبح أهل الكهف فوق فراشهم جميعا ، ومن بوابة الموت أعبرْ(١)

وهو القائل عقب هزيمة ١٩٦٧ ، بمايشخص وينظر لهذا الانقلاب الحاسم في هوية شعر نزار من نمط العذوبة والأنوثة والحب إلى نمط الاقتتال عند رموز التخلف وأسباب الهزيمة مجتمعة من فوق منصة الرفض :

ياوطني الحزينْ
حولتني بلحظة من شاعر يكتب شعر الحب والحنينْ
لشاعر يكتب بالسكينْ(٢)

وعلى الرغم من أنه في تلك الفترة قدّ استثار حميّة الوطنية ضد اليهود ، علة الخارج في الهزيمة ، وكتب في "منشورات فدائية على جدران إسرائيل " يقول :

لاتسكروا بالنصر
إن قتلتم خالداً فسوف يأتي عمروْ
وإن سحقتم وردة فسوف يبقى العطرْ(٣)

(١) الأعمال السياسية : ١٠٢
(٢) السابق : ٦.
(٣) الأعمال السياسية : ٤٧.

بما ينبئ عن الشد على عزيمة الاستقرار ومقاومته التسليم بالهزيمة ، وعلى الرغم من أنه قال أيضا محاولا استنبات العزيمة من الهزيمة، والترياق من السم، والحياة من الموت، من خلال توهجات المقاومة الفلسطينية :

من جراح المناضلين ولدنا ومن الجراح تولد الكبرياءُ

أنقذوا ماء وجهنا يوم لاحوا فأضاءت وجوهنا السوداءُ (١)

إلا أنه - في دخيلته - كان يرصد العلة الحاكمة للهزيمة ولايخطئ تسميتها : إنها كامنة في تخلف العرب المزرى عن خصومهم في مجالات الحياة كلها ، بسبب القهر والتفسخ وصنوف الهوان النفسى والتعذيب الجسدى واستلاب الهوية الفردية والتفسخ الاجتماعى، الناجمة جميعا عن أنماط الحكم العربية التى إن اختلفت أسماؤها فقد تشابهت فى اغتيال الحرية .. الهزيمة، إذن، في قرارة نفس نزار، كما هى فى قرارة نفس العشماوى ، علة داخلية بحتة ، وهمّ قومى خالص :

ياسادتى : لاتقلعوا أظافري بحثا عن الحقيقةْ

في جثة القتيل دوما تسكن الحقيقةْ (٢)

فحقيقة الهزيمة وعلتها كامنة فى جثث صرعى العرب

(١) نزار قباني الأعمال السياسية : ٧٩.

(٢) السابق : ٢٥.

المتخلفين فى مواجهة عدوهم ، بمثل تمثلها في تقدم هذا العدو الذي لايكون كذلك إلا مقيسا إلى تخلفهم، من هنا كان الرفض السياسى ، والاتكاء على غاية العنف الفنى فى استفزاز الحكام والمحكومين، بغية الزلزال أو التنوير، طلبا للحرية التى هى غاية الغايات ومعراج العرب إلى الحياة لدى كل من نزار والعشماوى، يقول نزار، متكئا على أقسى الإقرار بدونية الدرك العبودى الذي انتهى إليه تسلط حكام العرب على المحكومين واستسلام المحكومين للحكام عبر الزمان ، بماحولهم إلى مجموعة من الأغنام أو الدجاج يعيشون في زرائب وأقفاص لافى وطن وينظرون في بلاهة مستسلمة لماتجري به الحياة :

أفقية حياتنا ... مثل خطوط السكة الحديدْ

ضيقة حياتنا مثل خطوط السكة الحديدْ

ساعاتنا واقفة ... لاالله يأتينا .. ولاموزع البريدْ (١)

ويقول العشماوى :

فمنذ حقبة طويلة من الزمانْ

ونحن محشورون في محطة واحدةٍ

كأننا الخرفانْ

---

(١) نزار قباني : ديوان (لا) بانتظار جودو : ٦٦،٦٧.

نعيش في معاقل الطغيانْ

ننتظر الأوامر السنيةْ

بالذبح أو بالبيع أو بالزجْ

في حظائر التعذيب والساديةْ(١)

ويقول العشماوي ، واخزاً بسوء مايُتخذ الدين الحنيف ستاراً له لاستلاب وعي الشعوب وحريتها ، ومن ثم استسلامها للقهر والعذاب الواقعين على وهم التغيير فى غدٍ لايأتى أبداً، والدين بداهة برىء من سوء هذا الذى يُتخذ ستاراً له :

من قبلنا قالوا لنا:

لاتيأسوا

فالصبر مفتاح الفرج

لاتقلقوا ...وانتظروا

فالنصر آتٍ

إنه لاريب فيه ... صابروا

فالصبر مفتاح الفرج(٢)

وقول نزار قباني :

كنت فى المخفر مكسوراً كبلور كنيسةْ

(١) العشماوي . الديوان : ٦٦.

(٢) العشماوى : الديوان : ٦٨.

نافخاً " سورة ياسين " بوجه القائلينْ

لم أكن أملك إلا الصبر (والله يحب الصابرينْ) . (١)

ويقول كذلك :

" يقـول: اللهم امـحق دولة اليـهـود .. أقـول اللـهم امـحـق دولة اليهود

يقول اللهم شتت شملهم .. أقول: اللهم شتت شملهم

يقول اللهم اقطع نسلهم .. أقول اللهم اقطع نسلهم (٢)

ويقول العشماوي في حال التبلد المقيتة التى انتهت إليها إنسانية العرب بفعل القهر واستلاب الحرية :

فمعظم الرجال والنساء فى بلادة فطرية

كأنما " تنابل السلطان " فى حياتنا ظاهرة يومية

والعقل في إجازة ممتدة كأنها المنية

ومنطق التفكير فى حياتنا

بحثت عن جذوره الأصلية

فلم أجده ينتمي لمذهب

من هذه المذاهب العصرية

فيالها من قدرة قد أفرغت

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية : ١٠٧.

(٢) السابق : ٢٨.

جماجم الرجال والنساء من عقولها

وحولت رؤوسهم إلى صناديق الخشب (١)

ويقول نزار في حال التبلد تلك التي هي انعدام الإحساس الذي استشرى فينا جميعا :

جلودنا ميتة الإحساسْ

أرواحنا تشكو من الإفلاسْ

أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاسْ

هل (نحن خير أمة قد أخرجت للناسْ) ؟ (٢)

ويقول العشماوى في نظم الحكم العربية التى هى مزيج من التلفيق والمظهرية الهشة :

قادتنا ، ساستنا ، ملوكنا ، حكامنا

هياكل من الرسوم والظلالْ

وبنية من الورقْ

وهذه جميعها أنظمة من طينة الصلصالْ

سلسلة من لعب الأطفالْ (٣)

ويقول نزار قبانى فى ذلك :

(١) العشماوي : الديوان : ٦٥.

(٢) نزار قباني :الأعمال السياسية : ١٠١.

(٣) العشماوى : الديوان : ٦٩.

تضحكني الأعلام والأختام والممالك التركيبةْ

وسلطات القش والكرتون والشرائع العجيبةْ (١)

ويقول نزار قباني في «*الهم الجنسي*» *الذى هو شاغل العرب الكبار وميدانهم المفضل* : " *صحيح أن الهرمونات والفيتامينات وحشائش (جنس) الكورتة ساعدت على إطالة عمرها ، وتأكيد فحولتها ، ولكن الكيمياء - على مايبدو - لاتستطيع أن تنفخ الحياة في حطبة ، ولاتستطيع أن توقف زحف الشيخوخة* " (٢)

ويقول العشماوى فى الظاهرة اللافتة نفسها :

قالوا : نضالْ

كم في حياتنا نضالْ

ياليته فى خدمة القضيةْ

نضالنا وقف على الخصور والنحورِ

والسواعد المليسة الطريةْ

أمورنا في هذه مقضيةْ

ويقول **نزار** فى تكريس وزر العرب قاطبة فى الخراب الذى حاق بلبنان حين جعلوها ساحة حرب للخلافات وتصفية الحسابات :

(١) نزار قباني : ديوان لا : ٩٠ .

(٢) السابق : شيء من النثر

آه كم كنا قبيحين وكنا جبناءْ

عندما بعناك يا بيروت في سوق الإماءْ (١)

ويقول العشماوى فى ذلك بما يخفى أكثر بكثير جداً مما يكشف :

لبنان ياأغنيةً في الصباح والمساءْ

أخجل أن أقول مالديّ من أشياءْ (٢)

وهكذا بمقدور الناقد المتأمل المتذوق أن يجد إلى جانب الهاجس الواحد والهم الذاتي والقومي المشترك بين الشاعرين ، فضلا عما أشرنا إليه قبلاً من تماثلات كثيرة أخرى فى حياة كل منهما ، بمقدوره أن يجد انعكاسا ضروريا متقارباً لهذا كله في إبداع كل منهما ، خاصة في لغة الأداء التى اتكأ عليها فى شعر الرفض السياسى .

(١) نزار قباني : إلي بيروت الأنثى مع حبى : ٦٨.

(٢) العشماوي الديوان : ٧٠.

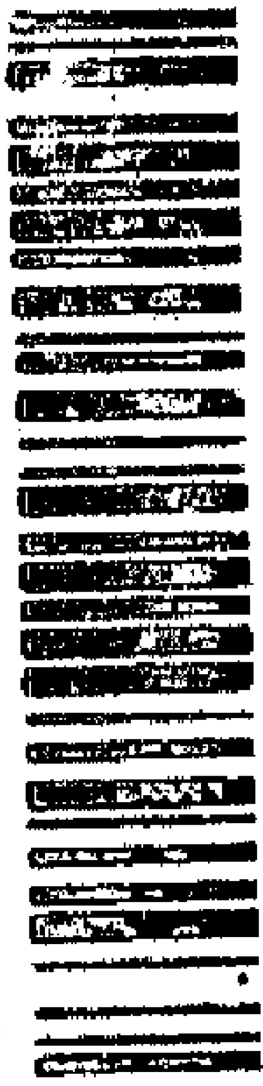
المحتويات

رقم الايداع : ٩٦/٩٣٨٩

محمد زكى العشماوى
إبداعا وفكرا

إن حياة محمد زكى العشماوى وفكره كالنهر المتدفق الذى ينساب رقراقا دون خلجان أو جنادل تعوق جريانه إلى غايته ، وهو نهر عذب تزخر ضفافه بالناهلين منه ، وقد اتخذ مجراه فى تاريخ الأدب المعاصر ونقده ، وسيبقى ثرّى العطاء نابضا بالحياة طالما بقى قصّاده وعاشقوه

وقد فكر زملاؤه وتلامذته بمناسبة بلوغه السبعين - فى فبراير عام ١٩٩١ - أن يقدموا له كتابا تذكارياً بأقلامهم، وتلاحقت الأيام دون أن تتم فصول الكتاب التى رسمتها وعود الأحباء، وماأكثرهم ، وهاهو ذا الكتاب يصدر بمبادرة كريمة من هيئة قصور الثقافة، ليكون تسجيلاً لحياة مد... عظيم، وهادياً للشباب إلى مستقبل كريم يضيئ... وتجدد معالمه الثقافة ، وتمهد طرقه الإرادة والإيمان




الثمن

شركة الأمل للطباعة والنشر